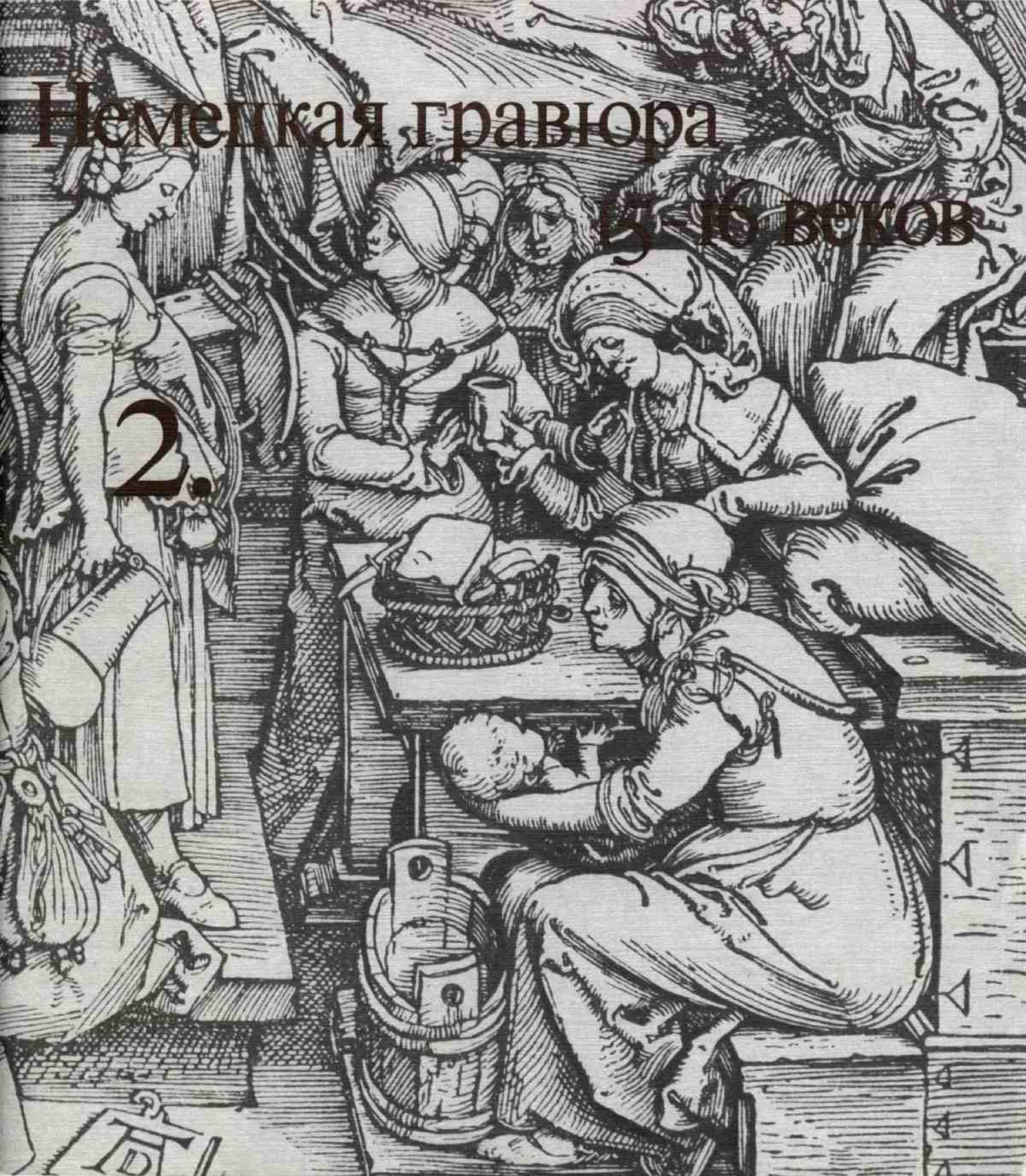


Немецкая гравюра 15–16 веков

2.

Очерки по истории и технике гравюры





Немецкая гравюра 15-16 веков

German Engraving: 15th and 16th Centuries

2.

Москва
«Изобразительное искусство»
1987

Автор текста и составитель *Г.С.Кислых*

История гравюры в Европе начинается в 15 веке одновременно в нескольких странах. Однако развитие ее шло по-разному. Различна была и роль гравюры в искусстве той или иной страны. На севере в творчестве каждого немецкого художника, особенно первой половины 16 века, она занимала значительное, подчас главное место*.

В истории немецкого искусства гравюра наряду с живописью определяет стиль Возрождения. Знаменитый «Апокалипсис» Дюрера по эмоциональной силе, страстности и философской глубине стоит в одном ряду с крупнейшими творениями мастеров Северного Возрождения.

Причины интенсивного развития гравюры в Германии в 15—16 веках и большого интереса, который появился к ней в самых разных слоях общества, были обусловлены изменениями в социальной, экономической, политической и духовной жизни страны.

Развитие капитализма и возникновение буржуазных отношений пришли в резкое столкновение со старыми традициями. В Германии это проявилось во всех сферах деятельности человека и носило характер острой борьбы, в которой переплелись различные формы антифеодальных и классовых выступлений с борьбой за обновление церкви и религии, за создание единого немецкого государства, за освобождение человека от феодального гнета и пут средневекового мышления. Движение Реформации способствовало подъему прогрессивных сил в стране и в то же время оказало решающее влияние на развитие искусства.

Потребность в гравюре, ее широком распространении возникает в Германии на рубеже 15 — 16 веков, когда участие народных масс в Реформации становится наиболее активным. Гравюра, широко доступная всем слоям общества, отвечала требованиям эпохи. Недостаточная грамотность и поиски средств общения, интерес к окружающему миру и открывающаяся возможность его удовлетворения, участие в политической и религиозной борьбе и необходимость агитации, настоятельная потребность в свободном общении с широкой аудиторией сделали гравюру самым распространенным и самым необходимым видом искусства в Германии. Это определило ее быстрый рост и то особое положение, которое выделило ее среди прочих видов искусства.

Утилитарное назначение гравюры проявилось уже в момент ее возникновения. Первые печатные листы относятся к так называемым игральным картам. Большинство из них отличалось мастерством исполнения, тонкостью и изысканностью форм. Знание материала и умелое использование его особенностей свидетельствует о том, что они возникли в профессиональной среде и были непосредственно связаны с развитыми в средние века ремеслами.

Гравюра на меди (самые ранние отпечатки относятся к 1430-м годам) вышла из мастерских золотых и серебряных дел мастеров, одним из этапов работы которых была проверка ювелирной гравировки при помощи оттиска. Первыми мастерами-граверами стали ремесленники, обладающие хорошими профессиональными навыками и художественным вкусом. Их гравюры привлекали внимание художников, знатоков, любителей, а также церковь. По ее заказу уже в середине 15 века выпускались гравюры с изображениями святых, сцен из жизни Христа и Марии, которые продавались как индульгенции на ярмарках.

В резцовой гравюре 15 века религиозная тема существовала параллельно со светской*. Чаще других встречаются рыцарские сцены, турниры, битвы и так называемые сады любви. Наряду с образцами орнаментов, алфавита, ювелирных изделий, церковной утвари они повторяются с небольшими вариациями в творчестве почти каждого мастера. Образцы орнаментов издавались отдельно в виде альбомов и служили пособием как в обучении будущих художников, так и в работе живописцев-профессионалов, скульпторов, ювелиров, граверов, монахов-каллиграфов.

Ранние немецкие гравюры на меди по своему стилю четко делятся на две группы, что говорит о существовании двух школ, или двух центров,

* Исключением является творчество Маттиаса Грюневальда, который не занимался гравюрой

* По мере расширения движения Реформации религиозная тематика становится главной в творчестве немецких граверов; она все более связывается с событиями, происходящими в стране Подробнее об этом говорится в связи с творчеством Дюрера

гравюры в Германии. С одной стороны — это юг, города верхнего и среднего Рейна, где примерно в 30-е годы 15 века появился печатный станок и где работали крупнейшие мастера гравюры этого времени: Мастер игральных карт, Мастер E.S. и Мартин Шонгауэр. С другой — север, где появление и развитие гравюры было своеобразным отражением того, что происходило на юге и в Нидерландах. Работы северных мастеров в основной своей массе представляли свободные копии с гравюр того же Мастера E.S. или Мартина Шонгауэра.

рых листах, были серебряных дел мастерами, воспитанными на образцах средневековой рыцарской культуры. В работах каждого из них значительное место занимали сюжеты, восходящие к рыцарским романам позднего средневековья. Однако образ «прекрасной дамы», столь типичный для искусства позднего средневековья, в творчестве этих граверов принимает более реальный характер.
В том же направлении происходит развитие популярной темы «Сад любви». Идеальные герои куртуазных романов предстают в гравюрах в виде





Последние оказали решающее влияние не только на развитие немецкой гравюры 15 века, но и заложили основу для блестящего расцвета гравюры в Германии в следующем столетии. Творчество Мастера игральных карт, Мастера E.S. и Мартина Шонгауэра представляет собой три основные стадии развития резцовой гравюры на меди в 15 веке. Работы каждого из этих граверов свидетельствуют о постепенном расширении тем, о перенесении акцентов с одних сюжетов на другие, о постепенной технической эволюции, главная цель которой сводилась к решению все более сложных пластических задач.

Мастер игральных карт и Мастер E.S., известный по монограммам, поставленным на некото-

изысканных аристократов, наделенных характерными чертами современников.

Небольшой отрезок времени, разделяющий деятельность двух граверов, вносит существенные различия в их искусство. Так Мастер игральных карт, расцвет творчества которого падает на 40 — 50-е годы 15 века, еще ограничен в выборе сюжетов. Помимо различных серий игральных карт с великолепными изображениями птиц, животных, цветов, дам и кавалеров, он выполнил лишь несколько гравюр религиозного и светского содержания.

Гравюры Мастера E.S. поражают своей тематической широтой. Светские сюжеты становятся разнообразнее. Одновременно увеличивается раз-

мер гравюр и их тираж. Значительно шире вводится в гравюру религиозная тема, сюжеты, связанные с жизнью Христа и Марии. Начинается заметное сближение гравюры с другими видами искусства: выполняются серии святых и апостолов как образцы для скульпторов, серии алфавитов. Параллельно идет процесс разного рода заимствований из живописи и скульптуры. Мастер E.S. был самым деятельным гравером 15 века: им выполнено около 317 гравюр. Вводя постоянно новые темы, он не сосредоточивал свое внимание на композиции, а заимствовал ее из скульптурных и живописных работ современников, порой перенося в свои листы целые куски живописных композиций нидерландцев Дирка Боутса или Рогира ван дер Вейдена. Знакомство гравера с их произведениями обогатило его творчество, но не помешало создать свой собственный стиль в гравюре. Из-под его резца выходили произведения искусства, имеющие самостоятельную художественную ценность.

Изобразительный язык Мастера E.S. по сравнению с его предшественником заметно изменился.



Обычно однофигурные статичные композиции Мастера игральных карт («Рыцарь со львенком», 1440 — 1450), где герой изображался крупным планом, приобретают у Мастера E.S. более сложный характер. В свои многофигурные композиции он широко вводит, хотя и условно трактованную, пейзажную или архитектурную среду, на фоне которой живут и действуют персонажи («Влюбленная пара», ок. 1445). На смену архаической застылости поз и эмоциональной однозначности образов приходит стремление передать движение с его разнообразными ракурсами, попытка дать эмоциональную характеристику.

В работах этих мастеров исходным было двухмерное пространство плоскости (первоначально —

1.
Мастер игральных карт
Рыцарь со львенком. 1440—1450

2.
Мастер игральных карт
Дама с зеркалом. 1440—1450

3.
Мастер E.S.
Влюбленная пара. Около 1445



4.
М. Шонгауэр
Большое несение креста. Около 1474

металлической доски), которое украшалось как серебряные и золотые ювелирные изделия. Изображение строилось снизу вверх и справа налево, в него вводилось множество декоративных элементов. Однако при всей общности технические приемы Мастера E.S. заметно отличаются от манеры Мастера игральных карт. В гравюрах последнего тонкая мягкая линия обрисовывает плавный силуэт фигуры. Частая насечка в одном направлении заменяет штрих и помогает слегка наметить тени, добиться некоторой округлости едва заметных форм. Схематизированные гирлянды цветов, украшающие одежду, спокойными текучими ритмами падают вниз и придают всему изображению орнаментальный характер.

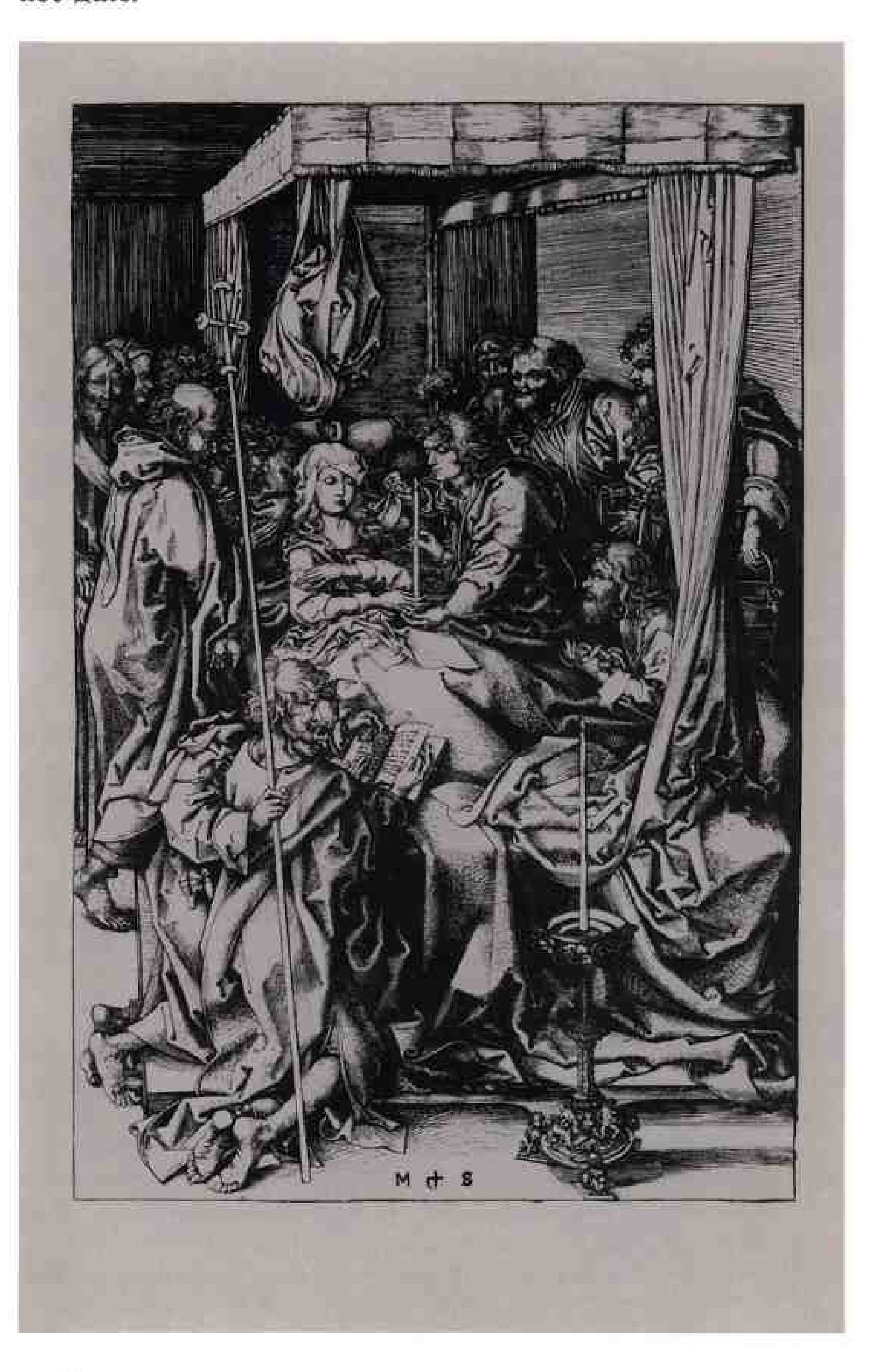
Для Мастера E.S. линия — сознательный и основной элемент построения. Она столь же тонкая, но более острая, ломающаяся под углами, она легко вьется по всему листу, придавая изображению беспокойный, почти танцующий ритм. Эта линия, всегда одной насыщенности, без резких градаций черного и белого, создает прозрачный серебристый каллиграфический узор на листе. Гравер впервые вводит в резцовую гравюру разнообразные штрихи, включая и перекрещивающуюся штриховку, которую он использует еще очень деликатно, слегка намечая переходы к теням.

В гравюрах обоих мастеров прежде всего ощущается различие их практического назначения. Спокойный образ «Рыцаря со львенком» Мастера игральных карт замкнут и изолирован, он не рассчитан на эмоциональное общение со зрителем. Коренастая плотная фигура юноши предельно лаконична. В этом специфика игральных карт, предназначенных для практического использования. «Влюбленная пара» Мастера E.S., напротив, обращена прямо к зрителю, кавалер и дама как бы позируют. У гравера иные задачи. Его цель — создание произведения искусства, которым будет любоваться зритель. Это блестящий и эфемерный мир любви и учтивости, где сконцентрировалась вся красота эпохи и где все доведено до предела: утонченность, изящество, радость.

При всех значительных технических нововведениях образный строй гравюр Мастера E.S. еще сильно связан с традициями средневековья. Так, задача поместить героев в естественную среду (пейзаж, интерьер) определяется не столько желанием познать и передать окружающий мир, сколько удивительной любовью к изображению вещей, предметов, цветов, животных, которые в гравюре живут сами по себе и создают своеобразный декоративно-орнаментальный фон.

Найти определенную взаимосвязь между человеком и его окружением пытается в своих гравюрах Мартин Шонгауэр, художник, принадлежащий к последнему, третьему поколению граверов 15 века. С 1470-х годов резцовая гравюра в Германии становится детищем живописцев, а не золотых и серебряных дел мастеров. Она больше связана с мастерскими художников, одновременно обладающих навыками ювелиров.

Крупнейшим из них был Мартин Шонгауэр, который обратился к гравюре в последней трети 15 века будучи уже зрелым художником, живописцем высокого профессионального уровня. Он был сыном ювелира и хорошо знал гравировальное дело.



5.
М.Шонгауэр
Успение Марии. Около 1471—1474

Во второй половине 15 века в Германии уже начинались те бурные события, которые привели к Реформации и Крестьянской войне. Это послужило одной из причин того, что религиозная тема, в которой находят отражение идеи Реформации, становится ведущей в творчестве художников. На смену ясным и легким композициям Мастера E.S. приходит сложность и экспрессивность произведений Мартина Шонгауэра.

Гравюра Шонгауэра «Большое несение креста» (ок. 1474) занимает особое место в немецкой графике 15 века. Самая большая по размеру, самая сложная по композиционному решению, единственная в 15 веке по разнообразию типажей, характеров, человеческих чувств, напряженности действия, эта гравюра выделяется даже среди наиболее драматических произведений Шонгауэра. Изображение строится по принципу рассказа, подробно повествующего о трагическом шествии Христа на Голгофу. Грандиозность процессии подчеркнута круговым композиционным построением. В затемненной средней части листа находится увеличенная



6.
Немецкий мастер 15 века
Св. Доротея. 1410—1420

7.
Немецкий мастер 15 века
Иллюстрация к «Басням» Эзопа. Ульм. 1475

8.
Немецкий мастер 15 века
Отдых на пути в Египет. Около 1410

почти вдвое фигура Христа. Художник прибегает к контрастным сопоставлениям, усиливая тем самым драматический характер сцены. Злорадство и жестокость, равнодушие и злоба, радость и горе — все это передано с такой силой, которой не знала ранее гравюра.

Работая над гравюрой как над самостоятельным произведением искусства, Шонгауэр стремился к картинной законченности листа. Его графические композиции, как правило, самостоятельны. Основными элементами построения являются передающая контуры линия и штрих, моделирующий объемы. Штрих в гравюрах Шонгауэра удивительно многообразен. Он отличается не только направлением (художник делает его то параллельным, то перекрещивающимся), но и глубиной тона. Углубляя бороздку или делая ее очень мелкой, мастер добивается разной насыщенности штриха и достигает первых эффектов тональности в резцовой гравюре.

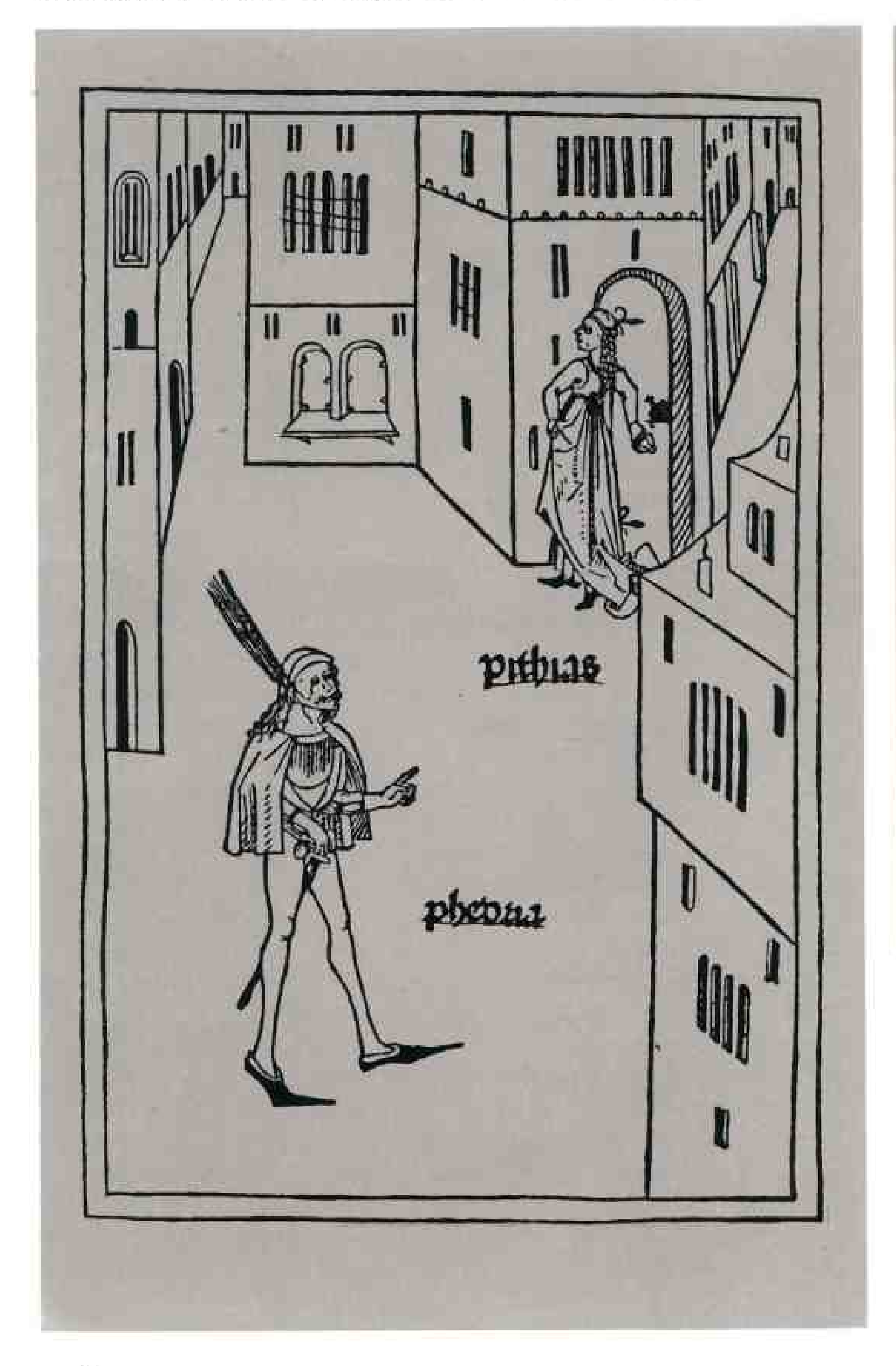
Такое богатство штрихового построения позволило художнику передать объемность фигур. Шон-



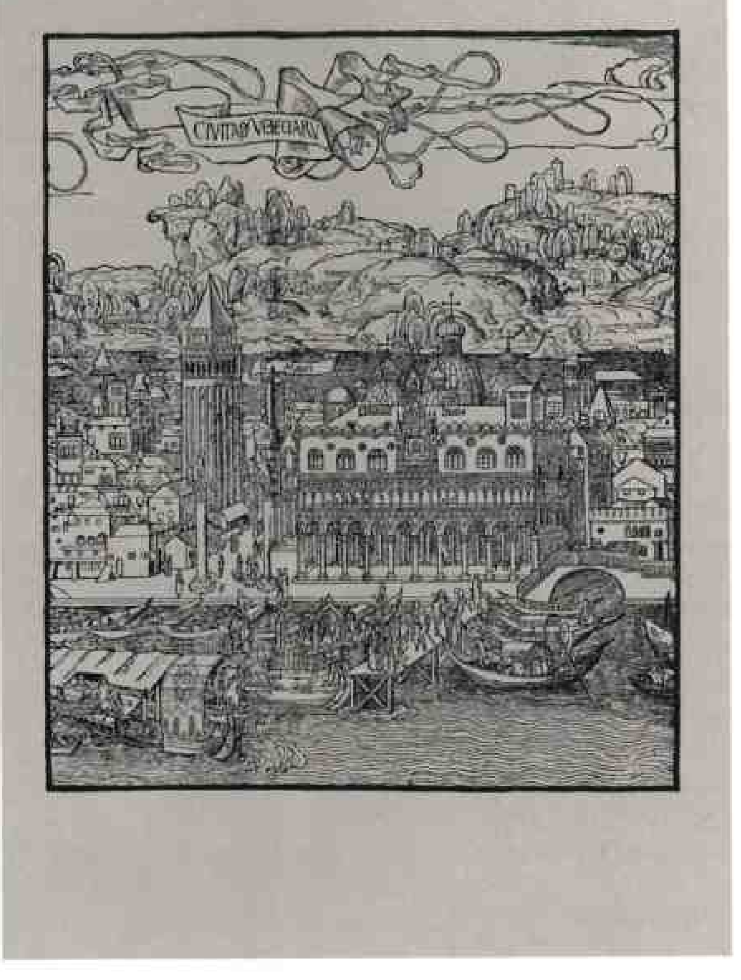
гауэр стремился расположить их так, чтобы композиция создавала впечатление иллюзорного трехмерного пространства. Однако здесь его стремления натолкнулись на отсутствие знаний законов перспективы и освещения. Фигуры громоздятся одна под другой, контуры резко очерчены и замкнуты, источник света отсутствует. Проблема света еще не доступна Шонгауэру, поэтому его герои живут не в пространстве, а на плоскости листа.

В «Успении Марии» (ок. 1471 — 1474) богатая штриховка создает определенный тональный колорит. Одежды кажутся то темнее, то светлее. Вместе с тем обилие витиеватых и запутанных линий говорит о чрезмерном увлечении Шонгауэра линейной особенностью резцовой гравюры и недооценке ее пластических возможностей. Контур продолжает играть главенствующую роль, а штрих, несмотря на его многообразие, часто даже не следует форме объема.

Искусство второй половины 15 века характеризуется, с одной стороны, усилением религиозной тематики в гравюре, а с другой — проникновени-



9.
Немецкий мастер 15 века
Иллюстрация к «Евнуху» Теренция. Ульм. 1486



10.
Немецкий мастер 15 века
Иллюстрация к «Паломничеству» Б.Брейденбаха. Майнц. 1486

ем в нее демократических тенденций. У Шонгауэра впервые в гравюре возникает образ крестьянина, простого человека. Эта тема в соединении с евангельским сюжетом станет характерной чертой искусства последующей эпохи. Евангельский сюжет «Бегство в Египет» служит основой для изображения жанровой сцены «Крестьяне по дороге на рынок» (ок. 1471 — 1473).

Особое очарование композиции придает пейзаж, изображенный с большой любовью. Он помогает художнику, стремящемуся к достоверной передаче происходящих событий, передать естественность сцены.

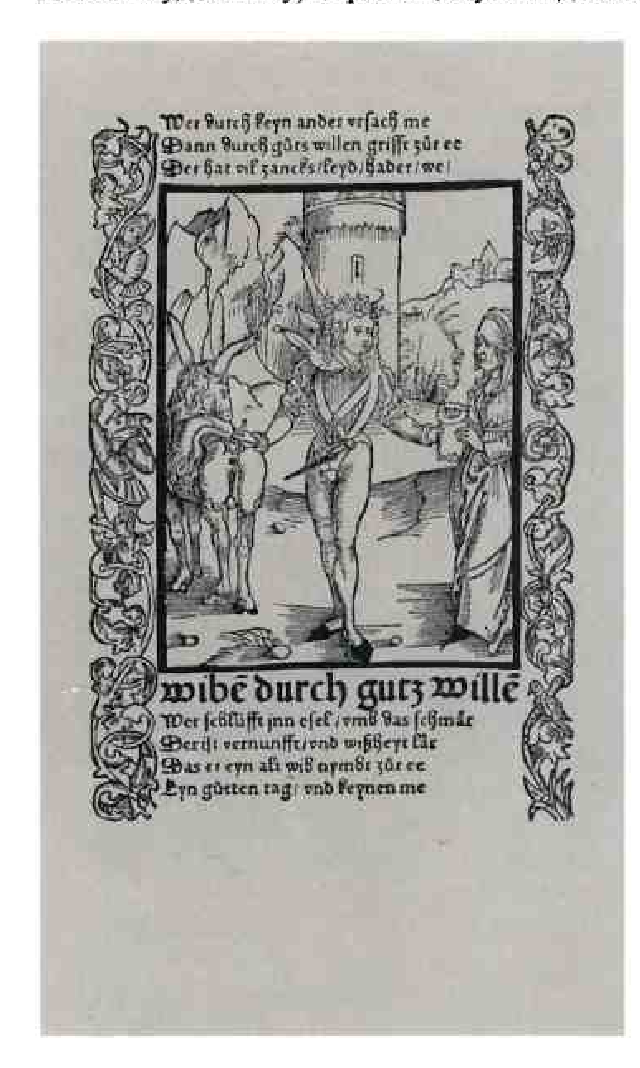
Величайшим достижением Шонгауэра было то, что он впервые попытался перенести в гравюру свои наблюдения над человеком и природой, попытался поставить пластические задачи, успешно решить которые смог только Дюрер в своих резцовых гравюрах.

Примерно на пятьдесят лет раньше, чем резцовая гравюра, в Европе появилась обрезная гравюра на дереве — ксилография. Развитие ее носило несколько иной характер. О первых ксилографиях почти ничего не известно. Предполагают, что так же как и в резцовой гравюре, это были игральные карты. Самые ранние из сохранившихся отпечатков относятся к рубежу 14 — 15 веков и представляют собой народные картинки религиозного содержания. Они могли появиться в мастерских набойщиков тканей, резчиков по дереву, то есть в среде ремесленников, знакомых с обработкой дерева. Однако эта среда, более широкая и народная, была дальше от профессионального искусства, чем та, в которой возникла резцовая гравюра на меди.

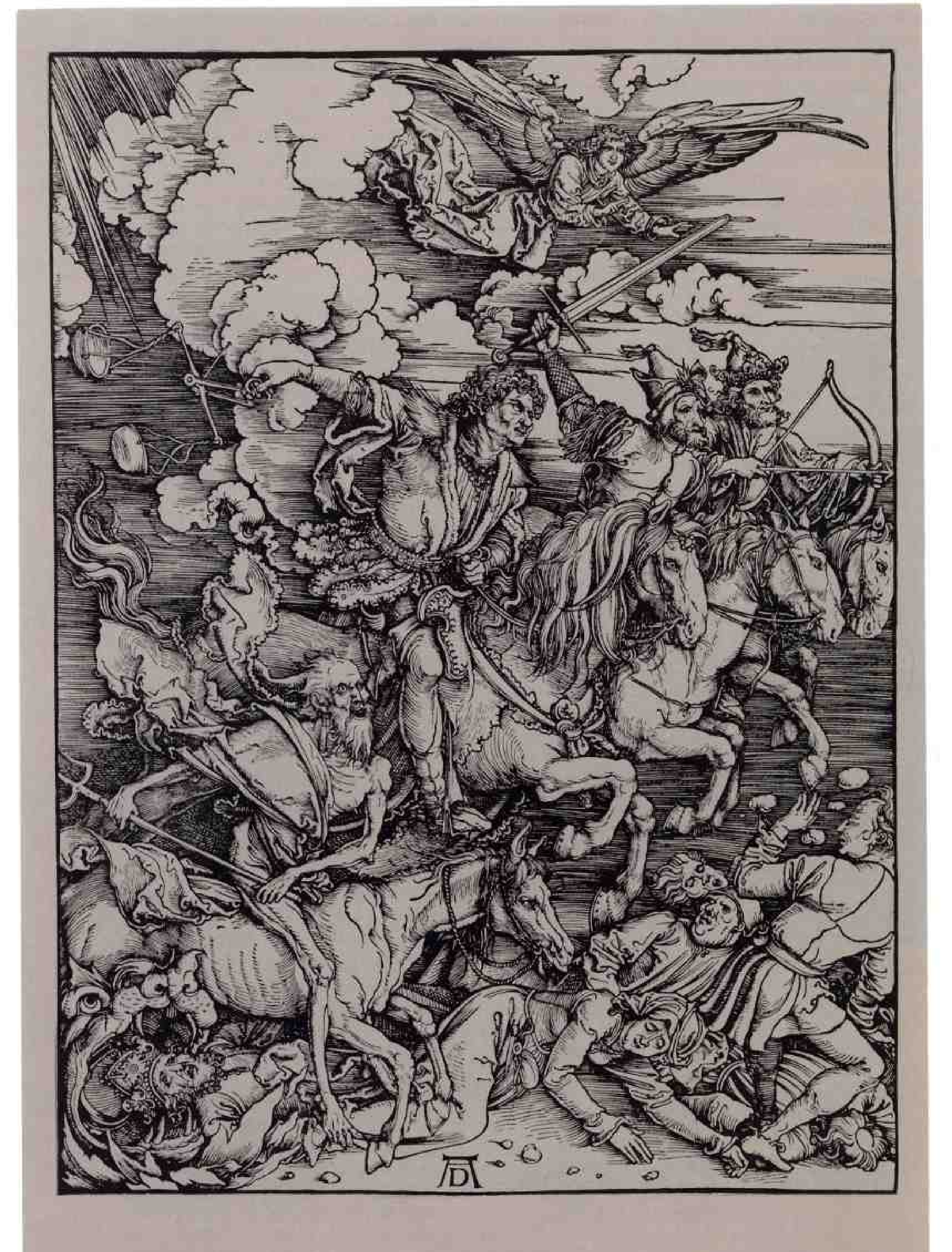
Зародившаяся в народе и предназначенная для низших слоев общества, гравюра на дереве ставила перед собой иные задачи и решала их иными художественными средствами. Если резчики по металлу стремились каждый раз к созданию изящного произведения искусства, доставляющего серебристой игрой штриха эстетическое наслаждение, то для первых ксилографов художественная сторона уходила на второй план перед задачами практического порядка. Гравюра на дереве выпускалась как листок, часто заменяющий широким народным массам книгу. Отсюда большая масштабность фигур, упрощенный рисунок, введение цвета, который должен был приблизить изображение к реальной жизни, быть ясным и доходчивым.

Первые ксилографии, получив огромную популярность, выходили большими тиражами, быстро распространялись по всей стране, переносились из города в город, продавались на ярмарках. Гравюра на дереве очень быстро вошла в жизнь народа. Ее использовали как бумажные иконки, в виде амулетов (известны, например, гравюры против чумы), для украшений интерьеров, различных бытовых предметов. Гравюры были доходчивы, дешевы, они не считались произведениями искусства, поэтому уничтожались так же легко, как и появлялись.

В выборе сюжетов и в построении листа авторы народных картинок обращались к хорошо знакомым традиционным алтарным композициям. Средневековый собор, являясь средоточием всей культуры прошлого, был единственным образцом для таких полупрофессиональных граверов. И если



11.
Немецкий мастер 15 века (Альбрехт Дюрер?)
Иллюстрация к «Кораблю дураков» С.Бранта
Базель. 1494



12.
А.Дюрер
Четыре апокалипсических всадника
1498 *Из серии «Апокалипсис»*

для своих композиций они использовали живописные и скульптурные украшения собора, то образцами для раскраски гравюр служили витражи. Яркие, локальные, звучные цвета стекол соборов были привычным и понятным примером сочетаний и соотношений красочных пятен.

Среди первых ксилографов оказались мастера, прекрасно чувствующие специфику нового искусства: композицию листа, значение линий, цвета. Это определило высокий художественный уровень самых ранних гравюр на дереве, которые, отличаясь декоративной выразительностью, сохраняли живость народных образцов.

Одним из ярких примеров ранней гравюры на дереве является «Св.Доротея» (1410 — 1420). Эта ксилография появилась на юге Германии, в Баварии. В настоящее время известен лишь черно-белый отпечаток, который позволяет судить о мастерстве резчика-гравера. Композиция листа подчинена декоративно-орнаментальному принципу. Контурное изображение св.Доротеи на фоне цветущего дерева передано одной широкой сочной



13.
А.Дюрер
Самсон. 1496—1497



14.
А.Дюрер
Битва архангела Михаила. 1498
Из серии «Апокалипсис»

линией. Характер линии везде одинаков: в очертании фигур, в складках одежды, в изображении дерева. Все подчинено единой декоративной основе, единому ритму. Линия контура дерева вторит абрису фигуры Доротеи, крона дерева с цветами заполняет свободную поверхность листа, линии складок повторяют узор одежды и цветов.

Первые создатели гравюр на дереве, исходя из возможностей материала (относительная мягкость самого дерева заставляла резчика работать главным образом линией, а не штрихом, поэтому линия была крупнее, чернее и мягче, чем в металле), сохраняли декоративную основу гравюры даже тогда, когда они вводили цвет. Так в гравюре неизвестного мастера «Отдых на пути в Египет» (ок. 1410) плоскостность листа подчеркнута локальным темным фоном. Автор не просто раскрашивает, он украшает гравюру. Звучные тона красного и синего расположены ритмично по всей поверхности и создают радостное яркое зрелище. В необычном сочетании торжественно-величавой Марии с младенцем на руках и фигурки Иосифа в виде маленького гнома, прислуживающего ей, присутствует момент иронии, уходящей своими корнями в народное творчество. Элементы народного юмора встречаются и в книжной иллюстрации, которая с 15 века стала выполняться в гравюре на дереве. Источником книжной гравюры 15 века была народная картинка, в которую вводили текст и выпускали в виде так называемых блочных книг. Они состояли из нескольких листов, сброшюрованных вместе. Обычно текст и изображение вырезали на одной доске. Популярность лубочной продукции дала толчок к развитию «блочных книг», которые в свою очередь способствовали развитию книгопечатания.

Первые «блочные книги», или «колодковые книги», выходили из мастерских резчиков, соединявших в себе обязанности резчика, печатника и издателя. Изобретенный в середине 15 века Гуттенбергом печатный станок и подвижной наборный алфавит (литеры), положили начало типографскому способу издания книг. На смену книгам рукописным и отпечатанным с деревянных досок пришла многотиражная и дешевая типографская книга высокого качества. Это отвечало духу времени, поэтому за короткий срок во всех крупных городах Германии возникли типографии — печатни. Возглавившие их издатели заботились не только о качестве и количестве изданий, но и о художественном оформлении книги. Основным средством украшения типографских изданий стала гравюра на дереве. Для ее создания потребовались профессиональные знания и талант художников, которые приобщились к сложному процессу создания иллюстрированной печатной книги. Произошло своеобразное разделение труда. Художник делал рисунок для будущей гравюры с учетом всех особенностей техники, резчик резал ее в дереве, а специальный издательский печатник следил за ее печатью в книге. Подобная система перешла в станковую гравюру и сохранялась вплоть до середины 16 века. Несмотря на то, что автором гравюры считался художник, качество ее зависело во многом от резчика-исполнителя, от его мастерства и профессиональных навыков.

Привлечение художников к работе над книгой оказало благотворное влияние как на развитие



15.
А.Дюрер
Рождество Марии. Около 1503
Из серии «Жизнь Марии»

ксилографии, так и на творчество самих художников, обогатив их новыми темами.

Типографской книге 15 века предшествовали не только «блочные книги», но и великолепные средневековые рукописные издания, в которых были разработаны законы построения книги. Книга начиналась с обложки-переплета, в ней уже существовали титульный лист, страница, на которой размещался текст, красная строка, с которой текст начинался, иллюстрации, заставки и концовки, украшающие страницу. Художники 15 века стремились не нарушить структуру при типографском способе печати, сохранив целостность книги и пропорциональность ее отдельных частей. Это сводилось к выбору формата, размера иллюстраций, введением их в текст, соединением со шрифтом, то есть к созданию по-настоящему красивого и законченного произведения искусства. Издания 15 века, являющиеся образцом полиграфического мастерства, говорят о том, что проблемы эти решались успешно и разнообразно. Из крупнейших немецких центров книгопечатания выделялись



16.
А.Дюрер
Встреча Иоакима и Анны. 1504
Из серии «Жизнь Марии»

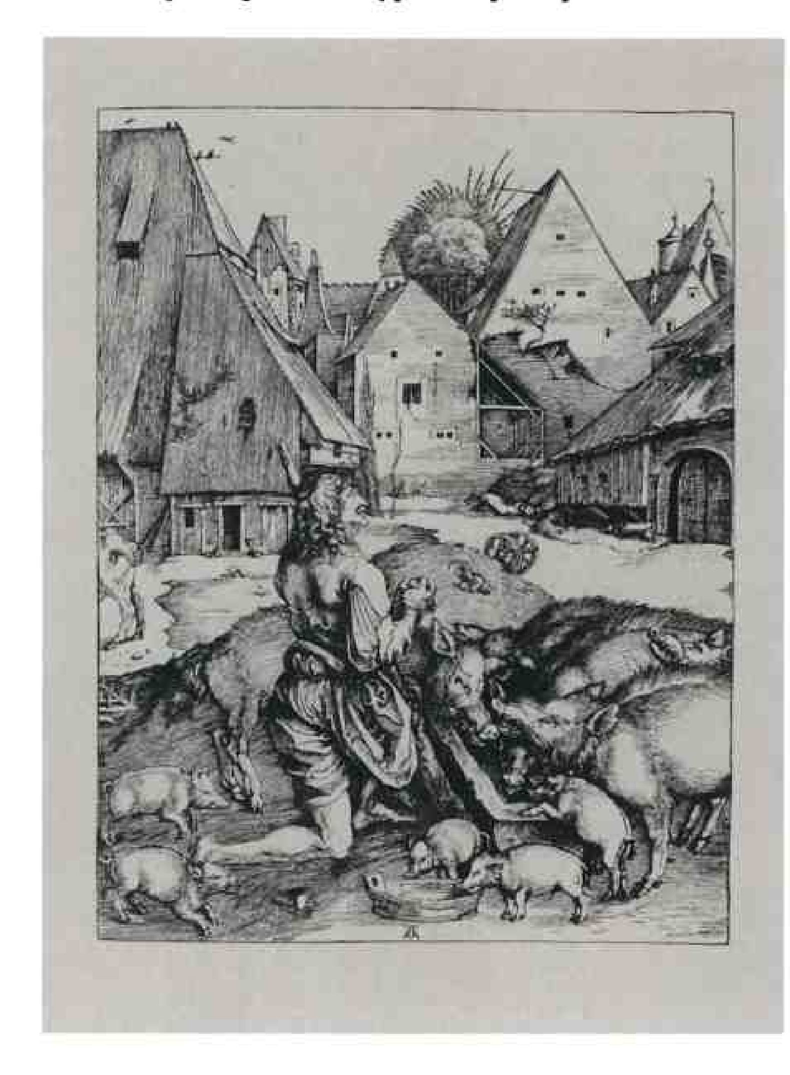


17.
А.Дюрер
Бегство в Египет. Около 1503
Из серии «Жизнь Марии»

своей продукцией Ульм, Майнц, Страсбург, Базель, Нюрнберг. В этих городах за двадцать-тридцать лет вышло свыше двухсот иллюстрированных изданий.

Ульм превосходил другие города по количеству выпускаемых книг и по их техническому качеству. Именно здесь иллюстрация переросла рамки картинки, а художник из иллюстратора превратился в оформителя книги. Ульмские издания являются одними из самых ранних в Германии. Для них характерны контурные гравюры с несколько грубоватыми простонародными образами, очень умело расположенные в тексте. Примером могут служить «Басни» Эзопа, вышедшие у издателя И.Цайнера в 1475 году. Иллюстрации выразили все своеобразие обрезной гравюры на дереве. Изображения животных переданы единой контурной линией. Они не заключены в строгие рамки, но имеют замкнутый рисунок в нижнем поле листа. Остроумный, хотя и наивный характер самих картинок соответствует содержанию басен.

В 1486 году у издателя К.Динкмута вышла



18.
А.Дюрер
Блудный сын. Около 1496

19.
А.Дюрер
Св. Евстафий. Около 1501

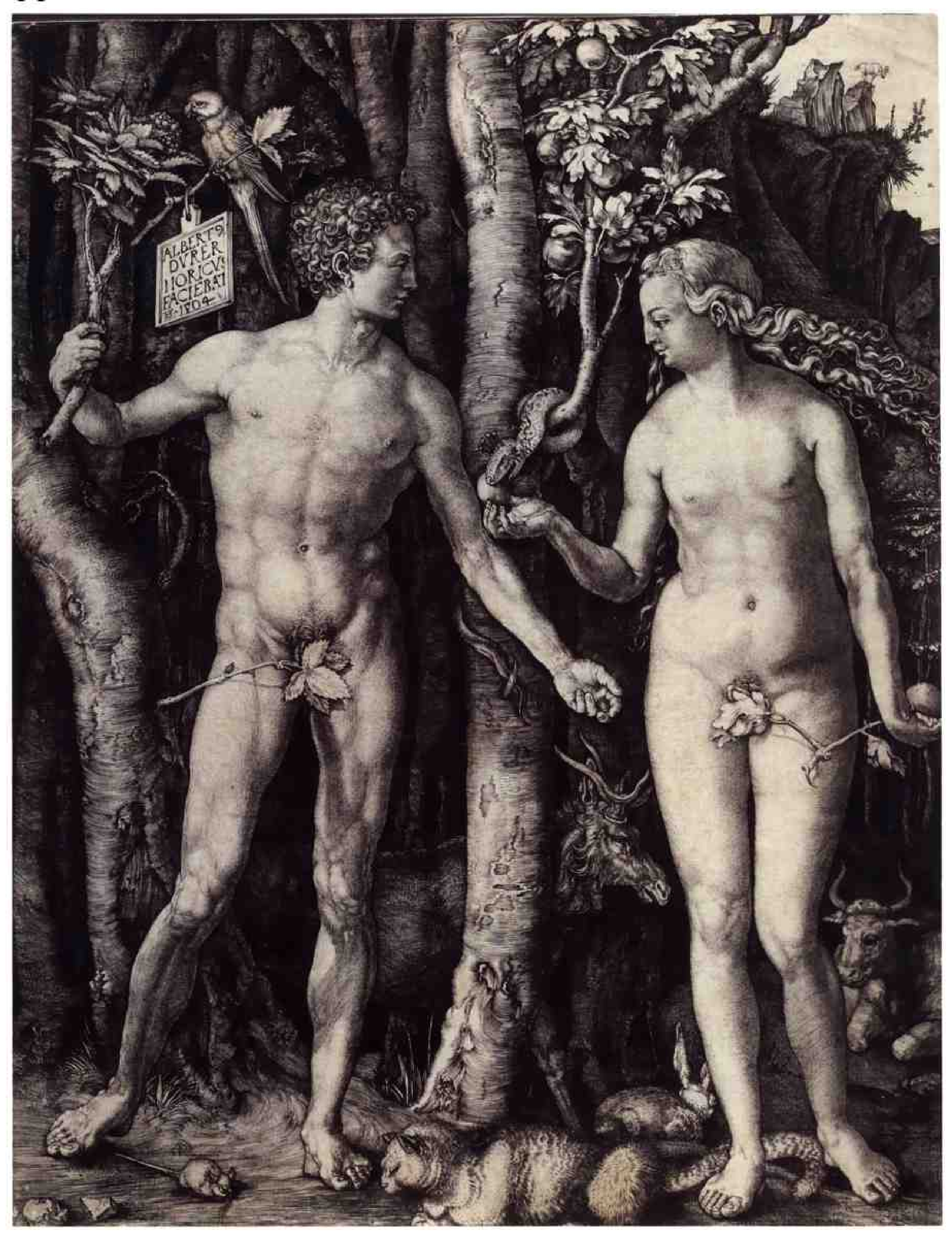
книга Теренция «Евнух». Изящные, лаконичные гравюры к этому изданию пользовались большим успехом у современников в Германии и Италии. Иллюстратор, словно остроумный режиссер, превращает каждое изображение в театральную сцену, где окружающая среда — декорации, а герои — актеры, играющие для зрителя-читателя. Он выбирает точку зрения сверху и пытается дать перспективные сокращения. Изображенные предметы точно расставлены по местам. Персонажи движутся по «сцене» легко и изящно, соперничая в своем изяществе с героями резцовой гравюры.

Но не всегда художнику удавалось добиться единства текста и иллюстраций. В некоторых изданиях они выглядят самостоятельными гравюрами. Такие ксилографии украшали книгу Б.Брейденбаха «Паломничество» (Майнц, 1486). Предполагают, что издателем и автором рисунков был Э.Рейвих, который вместе с автором книги предпринял длительное путешествие по разным странам. Иллюстрации включают многочисленные виды немецких и итальянских городов. Их изображение носит почти документальный характер. В листе «Вид Венеции» художник точно передал увиденное, впервые создав топографический вид с натуры. В каждом пейзаже, изображенном с птичьего полета, он запечатлел архитектурные памятники, особенности ландшафта, характерные черты жителей данной местности. Стиль гравюры прямо противоположен ульмским иллюстрациям, контуры почти отсутствуют. Весь лист заполнен тонкими мелкими штрихами, передающими волнистую поверхность реки, декор зданий, маленькие группы и отдельные фигурки людей, более общие пейзажи заднего плана. Такая скрупулезная работа, почти ювелирная отточенность требовала большого труда, тем не менее все без исключения гравюры выполнены на одном уровне.

Крупнейшим гуманистическим и типографским центром в 15 веке в Германии был Нюрнберг, город, который вел оживленную торговлю с Италией, в который проникали не только книги, но и произведения искусства итальянских мастеров. В Нюрнберге был большой кружок гуманистов и прославленная типография Антона Кобергера. Там в 1493 году среди прочих изданий вышел том «Всемирной хроники» Гартмана Шеделя, нюрнбергского врача и путешественника. Особенность этого необычайно богато украшенного издания заключалась в его содержании, охватывающем период, который начинался с Адама и Евы и кончался современными художнику событиями. Эту своеобразную энциклопедию 15 века украшало 1809 гравюр, расположенных в тексте. Они изображали святых, пророков, ученых, философов, поэтов, библейские сцены, астрономические явления, пляски смерти, виды разных городов. Над



20.
А.Дюрер
Немезида. Около 1501—1502


ALBERT9
DVRER
NORICVS
FACIEBAT
1504

созданием иллюстраций работала почти вся мастерская ведущего живописца города Михаэля Вольгемута: по-видимому, несколько художников создавали рисунки, несколько резчиков их вырезали. Только этим можно объяснить столь разный характер и стиль многих гравюр. Соединение разных почерков и традиций, богатой фантазии и заимствований, живых непосредственных образов и застывших иконографических схем — все это отражает особенности немецкого искусства 15 века, в котором черты нового соседствовали со средневековыми традициями.

Особой красотой и цельностью стиля отличались издания, вышедшие в Базеле. В 1493 году у издателя М.Фуртера вышла книга «Турнский рыцарь». Она украшена небольшими квадратными гравюрами на дереве со сложным композиционным построением. Художник широко вводит в иллюстрации пейзаж и интерьер, пытается дать перспективные сокращения. Гравюры отличают естественность поз героев, легкий и свободный рисунок. Все это свидетельствует о возросшем мастерстве резчиков, которые научились сохранять непринужденность рисунка в гравюре на дереве. В 1494 году у издателя И.Бергманна из Ольпе вышла книга «Корабль дураков» Себастьяна Бранта. Это одно из самых красивых, изящно декорированных и гармоничных изданий 15 века. Иллюстрации располагаются в центре страницы, а вверху и внизу помещается текст. По бокам листа — вертикальные орнаментальные полосы, составленные из изображений растений, птиц и животных, в которые вплетаются фигурки шутов в дурацких колпаках. Характер иллюстраций и орнамента везде единый в своей плавности линий, ритмике, насыщенности черным цветом.

Последние два издания связывают с именем Альбрехта Дюрера, который был в Базеле во время своей поездки по стране и мог принимать участие в создании иллюстраций к ним. Они открывают новый период в истории не только немецкой книги, но и гравюры в целом. Творчество Дюрера — это особый период в развитии немецкого искусства и относится он уже к 16 веку.

Прославленный гуманист и современник Альбрехта Дюрера Эразм Роттердамский, оценивая творчество художника, писал в 1528 году: «...чего только не может он выразить в одном цвете, то есть черными штрихами? Тень, свет, блеск, выступы и углубления, благодаря чему каждая вещь предстает перед взором зрителя не одной только своею гранью. Остро схватывает он правильные пропорции и их взаимное соответствие. Чего только не изображает он, даже то, что невозможно изобразить — огонь, лучи, гром, зарницы, молнии, пелену тумана, все ощущения, чувства, наконец, всю душу человека, проявляющуюся в тело-



21.
А.Дюрер
Адам и Ева. 1504

22.
А.Дюрер
Рыцарь, Смерть и Дьявол. 1513

движениях, едва ли не самый голос. Все это он с таким искусством передает тончайшими штрихами, и притом только черными, что ты оскорбил бы произведение, если бы пожелал внести в него краски. Разве не более удивительно без сияния красок достигнуть величия в том, в чем при поддержке цвета отличился Апеллес?»*

Живописец, рисовальщик, гравер, гуманист, ученый, Дюрер был первым художником в Германии, который стал изучать математику и механику, строительное и фортификационное дело. Он первым в Германии пытался применить в искусстве свои научные знания в области перспективы и был одним из немногих немецких художников 16 века, оставивших после себя литературное наследие.

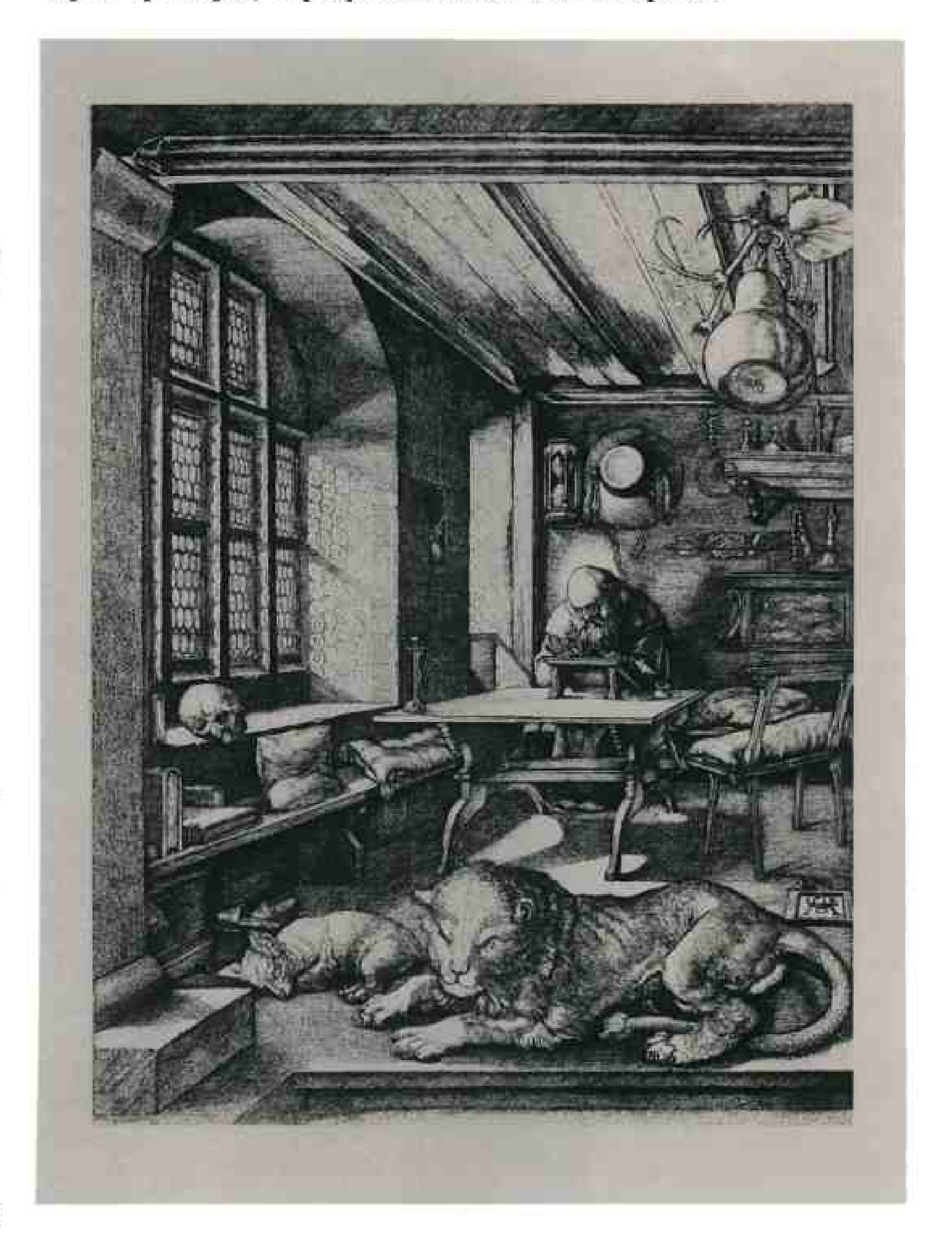
Получив первые художественные навыки в семье отца — золотых и серебряных дел мастера, познав тайны живописного мастерства и искусства ксилографии у крупнейшего нюрнбергского художника Михаэля Вольгемута, Дюрер сохранил на всю жизнь привязанность к разным видам искусства.

Обращение Дюрера к гравюре привело к резкому изменению оценки ее особенностей, возможностей и назначения. Драматические события эпохи, свидетелем которых он являлся, нашли отражение в его гравюрах на дереве. Вместе с тем в гравюрах на меди художник работал над созданием гармоничного образа, близкого итальянским гуманистическим идеалам. Эти две грани творчества существовали параллельно, оказывая друг на друга взаимное влияние. Гравюра на дереве, близкая народным картинкам и иллюстрациям, была понятнее народу, для которого она и выпускалась. Резцовая гравюра на меди позволяла решать специфически-художественные проблемы и была рассчитана на зрителей, более подготовленных к восприятию искусства.

Уже первые ксилографии гравера, выполненные в Нюрнберге в 1490-х годах, качественно и стилистически отличались от всего, что было создано до него. Вместе с тем очевидны и влияния, которые испытывал начинающий мастер. Это прежде всего влияние немецкой ксилографии 15 века с ее ярко выраженным декоративным началом и произведений итальянских граверов, которые в то время часто попадали в Нюрнберг и в мастерскую Вольгемута. Под их воздействием в ранних ксилографиях Дюрера появляются черты монументальности и героичности. Но на всю жизнь художник сохраняет связь с традициями немецкого искусства, с его любовью к конкретному, к природе, к передаче деталей и подробностей, к изображению сцен народной жизни.

Дюрер одним из первых художников почувствовал не только декоративные возможности ксилографии, но и эмоциональную выразительность этой техники. В своих ранних гравюрах для передачи напряженности сцены он использовал упругую четкость черных линий, контрастирующих с белым листом бумаги.

Тяжелую, требующую полной отдачи всех человеческих сил борьбу показал художник в ксилографии «Самсон» (1496 — 1497). Изобразительный строй гравюры, неразрывно связанный с характе-



23.
А.Дюрер
Святой Иероним в келье. 1514

* Цит. по: *Дюрер А.* Дневники, письма, трактаты. М.; Л., 1957. Т. 1. С. 205

ром композиции, подчинен этой главной теме. Сложный узор завивающихся в тугие кольца линий соответствует закрученной в клубок композиции, в которой сплелись тело человека и льва. Линия стала носителем эмоциональной выразительности и экспрессии образа. Дюрер, видимо, сам пробовал резать гравюру. Только этим можно объяснить такое точное ощущение упругости, четкости и напряженности каждой линии.

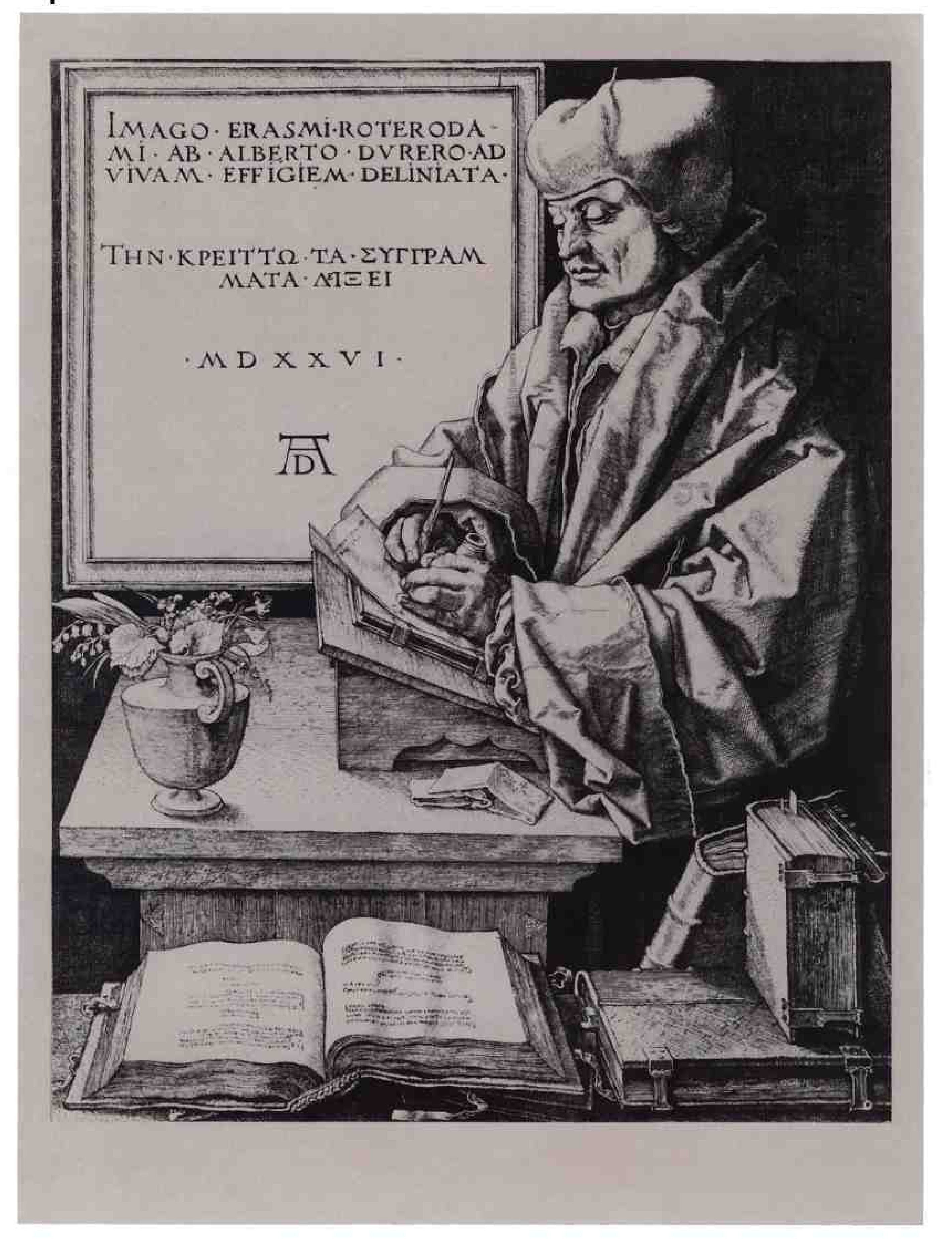
В гравюре, менее связанной со средневековыми традициями, чем живопись, Дюрер попытался выразить мятежный дух своего времени. Поэтому столько страсти вложил он в серию «Апокалипсис». Тема «Апокалипсиса» (1498) созвучна настроениям, царившим в Германии в конце 15 века. Постоянные междоусобные войны, голод, эпидемии, слухи о предстоящем конце света и Страшном суде, который якобы грозит человечеству в 1500 году, — все это нашло отражение в гравюрах «Апокалипсиса». Серия, названная по образцу народных изданий «Апокалипсис в лицах», предназначалась для самого широкого распространения. Она состояла из пятнадцати больших листов, текст к которым был издан не только на латинском, но и на немецком языке и помещался на обороте гравюр. Дюрер смело превращает представителей разных сословий немецкого общества в героев «Апокалипсиса». Он не боится сказать о том, что все равны перед карой небесной. Это откровение звучит в четвертом листе серии, который называется «Четыре апокалипсических всадника». Они проносятся над миром, в их стремительном движении художник видит не только разрушающее, но и очищающее начало. Эта тема становится основной темой серии. Художественный язык гравюры приобретает большую конкретность, динамичность, смелость. Каждое изображение имеет свой эмоциональный ключ и строится на выделении основного действия. Так, стремительность движения стала главным мотивом в «Четырех апокалипсических всадниках». Развевающиеся одежды, сильные жесты, поднятое оружие, убегающие и падающие в панике люди, каждая деталь усиливает впечатление ускоряющегося темпа. Композиция строится на перекрещивающихся диагональных осях, что подчеркивает ее экспрессивность.

Иначе решена композиция гравюры «Битва архангела Михаила» (1498), главный пафос которой в столкновении двух противоположных начал: добра и зла, света и тьмы. Лист делится по горизонтали на две неравные части. Действие, происходящее на небе, занимает центральное место, изображение земли — лишь небольшую часть листа. Хрупкое тело Михаила противостоит огромной бесформенной массе дракона, контрастом яростной битвы на небе служит мирное спокойствие, царящее на земле. Запутанному готическому узору линий в верхней части листа противопоставлен спокойный и ясный рисунок, изображающий тихий деревенский пейзаж.

Несмотря на отдельные готические черты (многофигурность, перегруженность композиции, удлиненные пропорции, витиеватые, ломкие линии), серия «Апокалипсис» воспринимается как произведение Нового времени. Черты нового проявились, прежде всего, в индивидуальной трактовке сюжета, в той активности, которой Дюрер наделяет своих героев, в их страстной решительно-



24.
А.Дюрер
Меланхолия. 1514



25.
А.Дюрер
Портрет Эразма Роттердамского. 1526

сти, действенности, героизме. По широте охвата событий, по эмоциональной силе, по цельности и монументальности «Апокалипсис» является крупнейшим произведением в искусстве Северного Возрождения.

Дюрер жил и творил в то время, когда в Германии шла бурная борьба Реформации во главе с Лютером за обновление церкви, которая привела в движение все слои немецкого общества. Сторонники Реформации стремились упростить процессы богослужения, сделать Священное писание основным его источником. Лютер переводит Библию на немецкий язык. Дюрер же, стремясь приблизить Священное писание к жизни, перекладывает его отдельные легенды на общедоступный народу язык картинок.

Так возникла серия «Жизнь Марии» (1502 — 1510). Двадцать гравюр к ней в отличие от «Апокалипсиса» воплощали мирской идеал художника. Образы апокрифической легенды стали еще конкретнее, жизненнее. Художник наделил их чертами своих современников и перенес действие ряда гравюр в реальную обстановку Германии 16 века. С новой жанровой интерпретацией библейских событий пришло и новое композиционное решение сцен, новый графический язык.

«Встреча Иоакима и Анны» (1504) — это встреча двух пожилых людей, происходящая на площади средневекового немецкого города. Художник выделяет героев, сильно выдвинув их вперед и вписав их фигуры в арку. Характеру этой сцены, спокойной и поэтичной, соответствует образный строй гравюры — плавные линии складок одежды, мягкие силуэты, вторящие ритму арок.

Архитектура, пейзаж, бытовая среда становятся неотъемлемой частью гравюр Дюрера. В «Рождестве Марии» (ок. 1503) действие происходит в бюргерском доме, все детали обстановки которого переданы с большой достоверностью. Характерно, что фигура главной героини отодвинута вглубь, а на переднем плане в самых непринужденных позах изображены горожанки в костюмах 16 века. И только ангел на облаке напоминает, что гравюра имеет отношение к религиозной легенде.

В листе «Бегство в Египет» (ок. 1503) особую эмоциональную роль играет пейзаж. Это одно из ранних изображений природы в немецком искусстве. Таинственный лес, где фантастические деревья соседствуют с растениями средней полосы Германии, придает листу сказочный характер.

Спокойный, повествовательный рассказ находится в полной гармонии с художественными приемами мастера. Дюрер не пользуется больше контрастами черного и белого, предпочитает работать штрихом, добиваясь мягкости переходов. Серия «Жизнь Марии» становится поэтическим рассказом, полным любви, радости, грусти, в котором реальность переплетается с легендой, бытовые элементы со сказочными.

Гравюра на дереве была идеальной техникой для художника, когда он передавал героический пафос борьбы, используя драматизм контрастов черного и белого, или обращался к событиям повседневной жизни: линии становились мягче, плавно обрисовывали форму предметов, были эквивалентны спокойному рассказу. Однако специфика обрезной гравюры на дереве заключается в том, что она сохраняет условность и декоративность языка, даже если художник вводит в дополнение к линии штриховку. Поэтому в технике ксилографии Дюрер не мог создать объемно-пластического образа, к которому стремился долгие годы. Он добился этого лишь в резцовой гравюре на меди. Последняя, так же как и рисунок, стала для него в юные годы школой овладения пропорциями и перспективой, а позднее помогла передать весь комплекс представлений художника о физическом и духовном идеале человека.

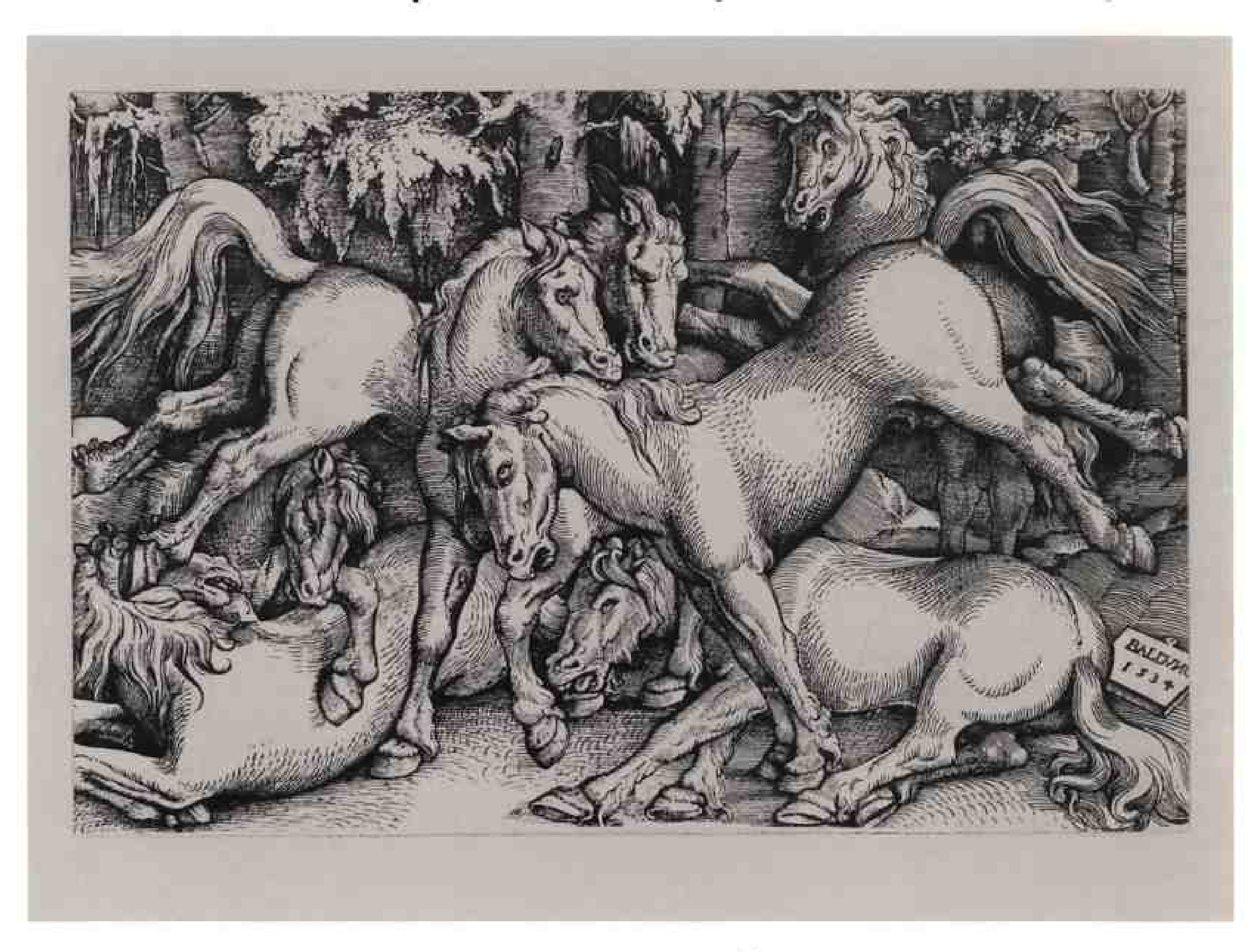
Еще в детстве Дюрер познакомился с особенностями техники гравюры на меди. Затем он побывал в Кольмаре и, хотя не застал в живых Мартина Шонгауэра, мог видеть награвированные им доски. Ранние произведения Дюрера в этой технике, такие, как «Блудный сын» (ок. 1496), позволяют говорить о нем как о большом мастере резца. Новая трактовка сюжета, с необычайной силой выразившая глубину человеческих страданий, техническое совершенство гравюры принесли ей популярность как в Германии, так и за ее пределами.

Начиная с 1500-х годов, художник ставит перед собой задачу овладеть законами научной перспективы и изучить пропорции тела человека и животных. Не удовлетворившись эмпирическим методом, он обращается к трудам древнеримских авторов и итальянских современников. Одновременно в резцовой гравюре Дюрер начинает воплощать свои представления об идеальных пропорциях тела, его пластической цельности, о гармонической связи человека с окружающей средой (эти поиски оказали влияние и на ксилографию этого периода: в частности, нашли отражение в серии «Жизнь Марии»).

В резцовые гравюры Дюрер часто вводил изображения, которые можно рассматривать как результат его штудийной работы. Примером служит лист «Св. Евстафий» (ок. 1501). Сцена охоты дала художнику повод представить здесь различных животных (собаки, лошадь и олень). С большой точностью передает мастер их характерные особенности, анатомическое строение, пропорции. Но в данном случае это не просто штудия, а самостоятельное, законченное произведение, в котором художнику удалось добиться удивительной цель-

ности и естественности благодаря пейзажу, он играет роль объединяющего начала. Богатство оттенков серебристого тона усиливает красоту листа.

Дюрер много работал над изучением пропорций человека. В листе «Немезида» (ок. 1501 — 1502) изображена крылатая богиня Немезида. Стоя на шаре, она летит над миром. Ее фигура выполнена в соответствии с теорией пропорций Витрувия, но жизненные наблюдения мастера взяли верх над теоретическими расчетами: Немезида далека от классического идеала и скорее походит на



пышных немецких женщин, чем на античные образцы. Техническое мастерство достигает здесь совершенства. Штрихи фиксируют форму и фигура Немезиды кажется материальной и объемной.

Эти же стремления к пластичности мы видим и в гравюре «Адам и Ева» (1504), которая завершает работу Дюрера в направлении поиска идеальных пропорций. Сам художник, очевидно, очень ценил этот лист, поэтому он поставил на нем полную подпись в отличие от своих других гравюр, отмеченных лишь монограммой. Образцами для фигур Адама и Евы послужили, как предполагают, античные статуи Аполлона Бельведерского и Венеры Медицейской, или рисунки с них, выполненные итальянскими художниками. Дюрер как бы «лепит» штрихом, создавая полную иллюзию объема фигур; передает мягкий ровный свет, играющий бликами на обнаженных телах.

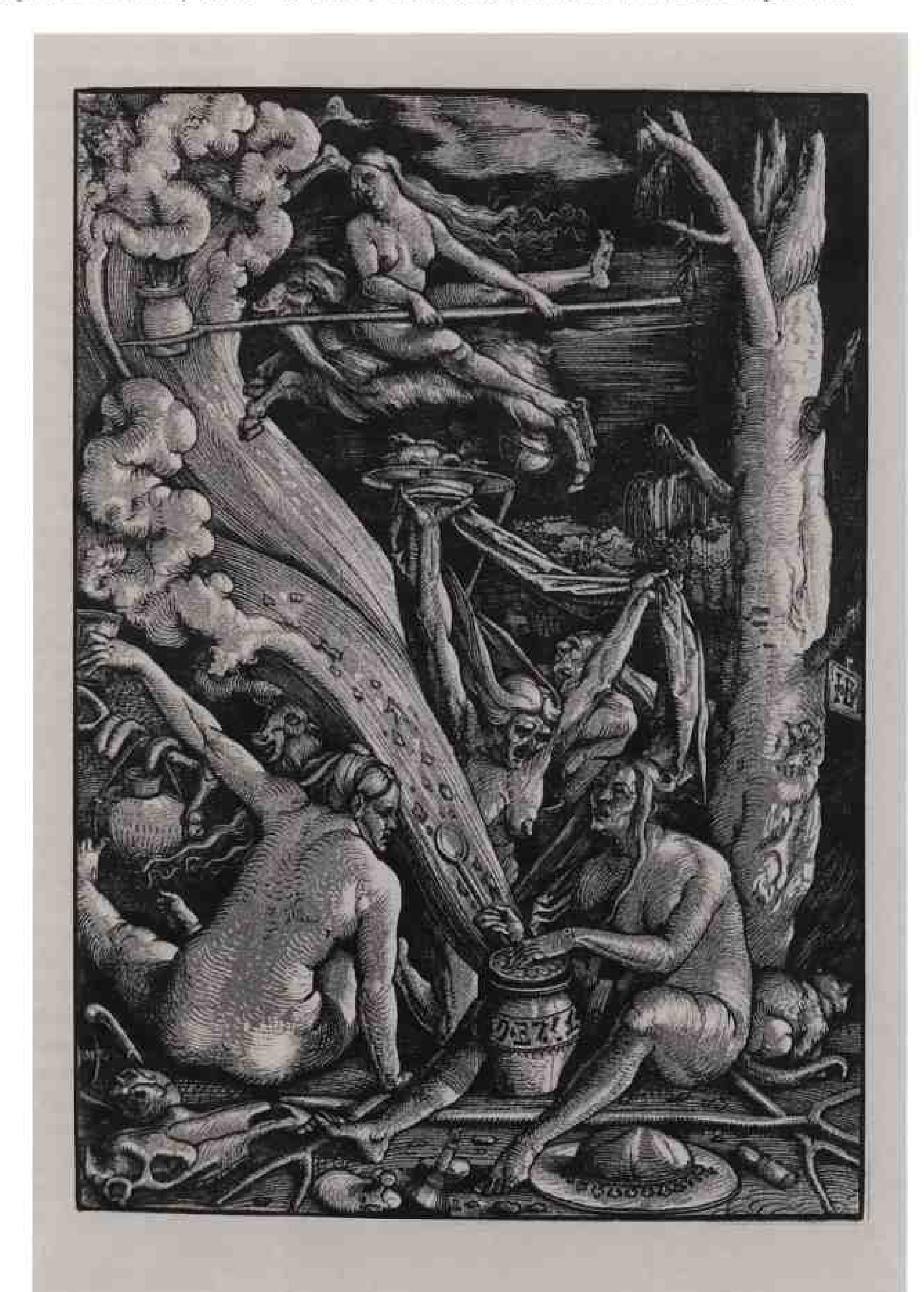
В 1513 и 1514 годах художник создал свои самые знаменитые гравюры на меди — «классические», или «мáстерские», как их называли уже современники, — «Рыцарь, Смерть и Дьявол», «Св.Иероним в келье», «Меланхолия». Каждая из них воплощала представления художника о разных сторонах деятельности человека, являясь своеобразным символом одного из трех жизненных путей, которым мог следовать человек.
Активная деятельность, стойкость и твердость, почти фанатическая убежденность — характерные качества, присущие таким деятелям Реформации, как М.Лютер, Ульрих фон Гуттен, Т.Мюнцер, Ф.Меланхтон. Они нашли свое воплощение в образе Рыцаря в листе «Рыцарь, Смерть и Дьявол».

Гравюра «Св.Иероним» дает представление о новом, ренессансном мировоззрении художника. Кабинет ученого — большая и светлая комната, в глубине которой над конторкой спокойно склонился старец. Здесь все настолько гармонично, что человек, пространство и предметы, его окружающие, ощущаются как некое единое целое. Обилие бытовых деталей нисколько не заслоняет значительно-

сти происходящего. Наоборот, такие атрибуты, как череп, песочные часы — символы бренности и быстротечности существования, — сообщают всей сцене философский смысл.

Не нарушая специфики резцовой гравюры, Дюрер извлекает из этой техники новые и неожиданные эффекты. То глубоко врезая линию, то делая ее совсем тонкой, иногда превращая в прерывистый пунктир, сгущая или разрежая штриховку, используя перекрещивающиеся штрихи, художник не только создает иллюзию форм и объемов, но и передает фактуру разных материалов: блестящий шелк ткани, шерсть животных, текстуру дерева, гладкую поверхность лавки. С помощью коротких параллельных линий он изображает игру света, солнечные блики, вибрирующие на поверхности скамьи, стола, пола. В этой всеобщей гармонии он не перестает любоваться предметами, окружающими человека, тщательно выделяя особенности каждого.

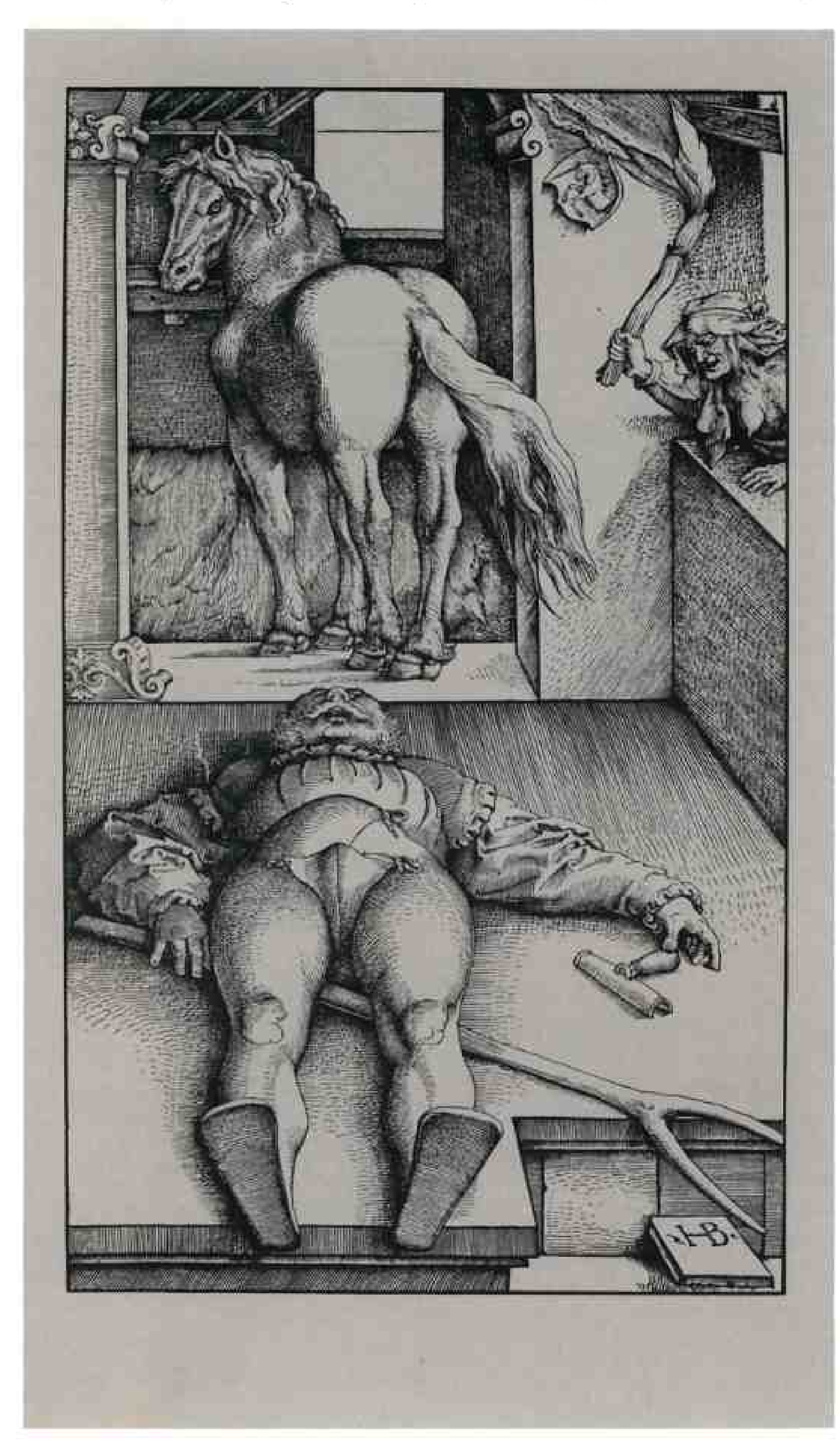
Освещение играет большую роль во всех трех листах. В «Св.Иерониме» оно создает настроение и имеет смысловое значение. Кабинет при всей



26.
Г.Бальдунг, прозванный Грин
Дикие лошади. 1534

27.
Г.Бальдунг, прозванный Грин
Ведьмы. 1510

конкретности его обстановки кажется преображенным в нечто возвышенно-идеальное благодаря потокам солнечного света, льющегося через стекла окон. В «Рыцаре, Смерти и Дьяволе» — играет символическую и композиционную роль. Лист делится на два плана. Первый — более темный, где сквозь мрачное ущелье мужественно движется рыцарь, находясь между смертью и дьяволом. Второй — залит светом. Это два разных мира, но чтобы попасть во второй, надо преодолеть мрак и ужасы первого. Радуга и свет падающей кометы,



озарившей небо в гравюре «Меланхолия», подчеркивают особую вселенскую значимость происходящего. Под стать этому необычному видению и необычное хаотическое нагромождение предметов, и крылья за спиной женщины. Она воспринимается как существо неземное, но терзаемое человеческими сомнениями и болью.

В этих трех гравюрах воплощены, с одной стороны, героизм в преодолении трудностей и самообладание, выраженные с той страстью, которая характерна для Германии эпохи Реформации, а с другой — самоуглубление, неудовлетворенность, почти фаустовская тема «Меланхолии». Определенная последовательная связь гравюр позволяет считать «Меланхолию» заключительной частью «триптиха». Сюжетно не связанные между собой, они имели глубокий смысл. В них был, по словам Томаса Манна, «целый комплекс судьбы», в которой «герой» был одновременно и «жертвой», но которая стала «предвестником новой более высокой человечности». Именно здесь проходит тонкая нить, связывающая искусство Дюрера с искусством Рембрандта.

Семнадцатый век с его интересом к сложному, постоянно меняющемуся миру человека обратился к новой технике гравюры — офорту. Но его возникновение относится к началу 16 столетия, и первые попытки освоить специфику офорта на железе принадлежат Альбрехту Дюреру. Правда, офорт с его импульсивной линией, резкими световыми контрастами и одновременно эскизной легкостью, не мог с достаточной силой и убедительностью выразить художественные идеалы эпохи Возрождения. Кроме того, техническое несовершенство новой техники (железо после травления быстро окислялось и доска погибала) также препятствовало быстрому ее развитию. Дюрер выполнил всего шесть офортов и оставил эту технику, так как ее возможности шли вразрез с его стремлениями создать рационально построенный, классически гармоничный образ. Этим задачам наиболее полно отвечали ксилография и резцовая гравюра.

Если гравюры на дереве Дюрера способствовали резкому качественному скачку в развитии ксилографии, то гравюры на меди продолжали постепенную эволюцию этой техники, вершиной которой стали три «мáстерские» гравюры.

В конце 15 века на смену первым контурным резцовым гравюрам пришли гравюры с пластическим решением. Однако крупнейший предшественник Дюрера в этой области Мартин Шонгауэр, выявляя объемы, ставя пластические задачи, не мог решить еще проблемы света. Вслед за Шонга-

28.
Г. Бальдунг, прозванный Грин
Околдованный конюх. Около 1544

уэром Дюрер разработал сложнейшую систему штриховки, которая позволила ему ввести в гравюру свет и строить все изображение с помощью тональных градаций. Весь путь развития резцовой гравюры был направлен в сторону приближения к живописности, трехмерности и пространственности. Творчество Дюрера было вершиной на этом пути. Он впервые поднял гравюру до уровня высокого искусства, к которому раньше относили только живопись и скульптуру.

Графика художника необычайно богата и разнообразна и по техникам (ксилография, гравюра на меди, сухая игла, офорт), и по сюжетам (мифологические, библейские, современные), и по жанрам (иллюстрация, портрет, бытовая тема, декоративная гравюра).

Часто в резцовых гравюрах Дюрера встречаются образы крестьян («Танцующие крестьяне», 1514; «Три крестьянина», 1497 — 1498; «Крестьяне, идущие на рынок», 1519). Накануне событий Крестьянской войны гравер наделяет своих героев грубой и могучей силой, решительностью и воинственностью. Вместе с тем в его отношении к ним сквозит ирония и снисходительность горожанина.

Портрет занимал значительное место в творчестве Дюрера-живописца. В последние годы жизни он обратился к этому жанру и в гравюре. Среди портретов, исполненных резцом, выделяются изображения видных гуманистов 16 века Эразма Роттердамского и Филиппа Меланхтона, друга художника Виллибальда Пиркхеймера, крупных политических деятелей того времени Фридриха Мудрого и Альбрехта Бранденбургского. Наряду с точной внешней характеристикой, художник всегда подчеркивает значительность личности портретируемого, а в надписях восхваляет высокие качества и заслуги каждого. Графические портреты, выполненные Дюрером, — своеобразный памятник современникам.

Богатство фантазии, глубина творческой мысли, мастерство художника наиболее полно проявились в области гравюры, поэтому ей по праву принадлежит ведущая роль в его творчестве. Работы Дюрера остаются вершиной в гравюре 16 века. Он настолько широко и плодотворно проявил себя во всех видах и жанрах гравюры, настолько полно раскрыл в ней важнейшие проблемы своего времени, достиг такого технического совершенства, что его собратья по резцу часто следовали образцам великого мастера, используя его темы, иконографию и технические достижения.

Библейские и евангельские сюжеты были ведущими в творчестве немецких художников 16 века. Однако наряду с ними благодаря творчеству А.Дюрера в искусство немецкой гравюры широко вошла античная тема, получив разнообразную и сложную интерпретацию. С одной стороны, художники стали обращаться к чисто античным сюжетам, которые на почве северного гуманизма и Реформации приобрели морализирующий оттенок. С другой — интерес к обнаженному телу, к античным памятникам, литературным произведениям соединяется с интересом к национальным традициям. Это приводило к созданию иконографически сложных и необычных произведений.

Мастера гравюры первой трети 16 века прямо или косвенно были учениками Дюрера. В своем искусстве они опирались либо на личный опыт ра-



29.
Г.Бургмайер Старший
Император Максимилиан на коне. 1518

боты в его мастерской, либо на его произведения. Одним из наиболее талантливых учеников Дюрера был Ганс Бальдунг, прозванный Грин.

В гравюрах Бальдунга очевиден интерес к человеку, но он не наделяет его гармонией и спокойствием, присущими итальянскому искусству, или внутренней одухотворенностью, как Дюрер. Для Бальдунга человек — это часть природы, ее стихийного начала. Он работал главным образом в гравюре на дереве, поражая зрителей неожиданными композициями своих листов, сложным движением и ракурсами, резким освещением, что служит для передачи взволнованности и эмоциональности образов.

В гравюре «Ведьмы» (1510) таинственное действие, происходящее на фоне разбушевавшейся природы, носит зловещий характер. Злое начало, неподвластное разуму человека, существующее в природе, в людях, в животных, становится неотъемлемой частью искусства Бальдунга. Именно в народе, в его творчестве, фольклоре, магии черпал художник свои темы.

Гравюры Ганса Бальдунга не дают представления об эволюции его графического творчества. Уже в первых листах художник предстает как вполне сложившийся мастер, который свободно владеет перспективой и анатомией, усвоенными в мастерской Дюрера.

Бальдунг прекрасно чувствовал материал. Но, стремясь к напряженной силе образов, он, так же как и Дюрер в поздние годы, снижает эмоциональное и декоративное начало. Гравер доводит линию до такого лаконизма, что она превращается в сухой жесткий штрих («Дикие лошади»), либо вводит цвет и белый штрих («Ведьмы»). В листе «Ведьмы» сложная композиция с переплетающимися фигурами людей, животных и растений усилена дополнительным цветом (художник применил тоновую доску) и белым штрихом, которые передают эффект таинственного ночного освещения. Мощные тела ведьм подобны огромным стволам деревьев. Короткие закругленные штрихи лишь моделируют формы.

Особой стремительностью отличаются композиции, изображающие животных. Причем животные, как и человек, существуют не сами по себе, а как частица природы, ее первозданной силы («Дикие лошади», 1534). Жесткие, отрывистые линии строят композицию этой гравюры. Бальдунг сохраняет ощущение материала. Застывшие тела животных переданы так объемно, что невольно напоминают вырезанные в дереве фигуры. Художник словно специально отказывается от спокойных и красивых композиций, вводит резкие ракурсы, чтобы передать стремительное движение. Однако оно не получает своего развития. Взбунтовавшиеся животные замерли, они не могут развернуться и продолжить свое движение в пространстве. Лист бумаги мал, чтобы дать выход их движению.

Композиции гравюр Бальдунга разнообразны, но в них всегда подчеркнуты динамичность, необычность и таинственность. Одной из наиболее сложных по расшифровке гравюр мастера является его знаменитый лист «Околдованный конюх» (1544). Здесь соединены две темы, к которым художник не раз обращался в своем творчестве: тема колдовства и тема взбунтовавшегося животного. Слитые воедино, они придают особую зага-



30.
Г.Гольбейн Младший
Старик и смерть. 1526. *Из серии «Пляска смерти»*

дочность этому листу. Притягательная сила гравюры не только в оригинальности сюжета, в совершенстве и лаконизме графического языка, но и во внутренней таинственной жизни самого изображения. Гравюра не рассчитана на ее спокойное прочтение. Рассказ, как и у Дюрера, отсутствует. Бальдунг выбирает кульминационный момент действия. Зритель сам должен домыслить, развить событие, восприняв эмоциональный настрой гравюры с помощью композиции, освещения, формы, ракурсов, характера штрихов и линий. Он становится участником событий, вовлекается в происходящее действие.

Гравюры Ганса Бальдунга Грина — значительное явление в немецкой графике первой трети 16 века. Он наделил своих героев силой и мощью, присущими человеку Возрождения. Но в отличие от Дюрера, постоянно стремившегося к гармонии, Бальдунг разрушает жизнеутверждающее ренессансное начало. Изображение окружающего мира строится на субъективном восприятии художника с повышенной эмоциональностью, которая приводит



31.
Г.-З. Бехам
Май. Июнь. 1546. *Из серии «Крестьянские праздники, или 12 месяцев»*



32.
Г. Альдегревер
Музыканты. 1538



33·
А. Альтдорфер
Пейзаж

к преувеличенной резкости, динамичности рисунка. Именно эти качества позволяют отнести творчество Бальдунга к первым проявлениям маньеризма в Германии.

Монументальные черты дюреровской гравюры сохраняет и другой его современник Ганс Бургмайер Старший. Однако у него монументальность носит эффектный и чисто декоративный характер. Работая вместе с Дюрером над созданием знаменитой серии «Триумфальная процессия императора Максимилиана», Бургмайер многое заимствовал у своего великого соотечественника; образцом и источником для его искусства было также итальянское искусство. Его гравюрам присуще богатство орнаментов, широкая размашистая манера рисунка. Следуя за итальянскими мастерами гравюры, Бургмайер, как и Бальдунг Грин, впервые вводит цвет в ксилографию. В отличие от раскрашенной гравюры 15 века, его листы печатаются с нескольких досок по типу кьяроскуро. Композиционное построение каждого из них — обилие орнаментов, украшающих костюмы, утварь, мебель, свидетельствуют о желании создать яркий пышный декоративный стиль. В гравюре «Император Максимилиан на коне» (1518) он стремился подчеркнуть величественность образа, однако богатство орнаментальных узоров, покрывающих одежду императора, убранство коня заслоняют образ героя.

Крупнейшей работой Бургмайера в гравюре были серии иллюстраций к «Вейскунигу» (1512 — 1516) и «Тейерданку» (1517), литературным произведениям, рассказывающим о жизни и деятельности императора Максимилиана. Художник проявляет много изобретательности, воспроизводя различные сцены из жизни императора, подчеркивая пышный и торжественный стиль, который Максимилиан пытался поддерживать при своем дворе.

Первая треть 16 века была временем бурных социальных, политических и культурных изменений. В эти годы религиозных войн и крестьянских восстаний работают великие мыслители и гуманисты Германии, художники и писатели. Многие художники были не только лично знакомы с выдающимися политическими деятелями своего времени, но и принимали активное участие в событиях, происходящих в стране. Вполне естественно, что их произведения носили острый, часто злободневный характер. Крупнейшим мастером, связанным с Реформацией, отразившим в своей графике все сложные стороны движения, был Ганс Гольбейн Младший. Гуманист, активный и деятельный участник Реформации, Гольбейн оставил значительный след в гравюре, работая главным образом как иллюстратор. Влияние итальянского гуманизма, знакомство с Эразмом Роттердамским способствовали развитию у художника рационального взгляда на мир. Гуманистическое мировоззрение, политическая активность, яркая сатирическая направленность произведений характерны для этого мастера. Гольбейн не скрывал своих социальных и религиозных взглядов и воплощал их в своем искусстве. Используя гравюру как наиболее действенное средство в борьбе с Римом, с папой римским, он выпустил несколько листов против торговли индульгенциями («Въезд папы в ад», 1527).

Гравюры Гольбейна, как и народные картинки, были доходчивы и пользовались большой популярностью среди самых разных слоев общества. Особой популярностью в 16 веке пользовались иллюстрации Гольбейна к «Пляске смерти» (1526). Содержание каждой гравюры этой серии очень близко народным представлениям о смерти: смерть всегда, везде, со всеми, она действует, она карает. Главная мысль серии — та же, что и у Дюрера, о равенстве всех перед смертью. Художник показывает, как каждый представитель общества встречает смерть. В его поведении заключена обличительная сила критики Гольбейна. Насмешливо-сатирическое отношение художника к папе, кардиналам и монахам сродни народному отношению к священнослужителям и недвусмысленно напоминает о возмездии. Сатирическое и трагическое соединены в этой серии. Острота содержания, лаконизм художественных средств придают этим маленьким по размеру гравюрам особую значительность.

Графическое искусство Лукаса Кранаха Старшего в значительной степени отражает богатство и многообразие художественных исканий того времени. Широта тематики, яркость художественного языка, требования, которые художник предъявлял к гравюре, близки творчеству Дюрера. Искусство Кранаха, поставленное на службу движения Реформации, было обращено к традициям национальной школы. Кранах — один из создателей пейзажного жанра в гравюре. Его ксилографии 1500-х годов отличаются эмоциональным восприятием природы. Своими работами он оказал влияние на творчество мастеров дунайской школы.

Красота окружающего человека мира, поэтическая одухотворенность родного пейзажа переданы в гравюре «Адам и Ева», где человек и природа составляют нечто единое. Как и многие его современники, Кранах часто в ранних своих работах вводит в ксилографию цвет. С 1510-х годов художник живет в Виттенберге, ставшем центром движения Реформации. Именно в Виттенберге М.Лютер вывешивает на дверях собора свои знаменитые тезисы, направленные против католической церкви. Кранах вместе с другими гуманистами Виттенбергского университета разделяет его взгляды. Художник выполняет портрет Лютера, выпускает листовки в защиту его учения, иллюстрирует его

книги. В Виттенберге Кранах впервые обращается к сатирической графике. Наиболее значительным графическим произведением художника в этот период была серия «Апостолы» (1515). В ней выражен пафос этого мятежного периода немецкой истории. Мощные фигуры апостолов полны решимости, они символизируют борьбу за новую религию.

Более гротескный характер носит серия «Страсти» (1509 — 1511), созданная под влиянием гравюр А.Дюрера. Композиции листов просты и лаконичны. Художник специально прибегает к упрощенным приемам, используя лишь контурную линию и небольшую штриховку. Он стремится к простоте и доходчивости своих гравюр, рассматривая их как массовое искусство, служащее пропаганде идей Лютера.

Современники и последователи Дюрера, следуя его традициям, расширяли (лишь частично) и углубляли темы и жанры, над которыми он работал. Среди учеников Дюрера была группа художников, которых называли «малыми мастерами». В состав этой группы входили нюрнбергские граверы — братья Бартель и Ганс Зебальд Бехам, Георг Пенц, Генрих Альдегревер. По своим убеждениям эти художники занимали левую позицию в Реформации и стояли не на стороне М.Лютера, а на стороне вождя крестьян Т.Мюнцера. В 1525 году братья Бехам вместе с Г.Пенцем были арестованы, посажены в тюрьму, а затем высланы из Нюрнберга за свои атеистические и социальные воззрения.

Излюбленной техникой всех «малых мастеров» была резцовая гравюра на меди. Самым плодовитым в этой группе был Ганс Зебальд Бехам. Его гравюры на современные, античные или библейские сюжеты всегда носят народный характер. Герои художника — простые люди, крестьяне или горожане, действие всегда подчеркнуто буднично, но зато изображено с необычайной широтой и подробностью. Отдельные детали, мелочи, увиденные в жизни, Бехам с таким старанием переносит в свои композиции, что они часто скрывают главное действие. Ганс Зебальд Бехам делал рисунки для гравюры на дереве, которые стилистически мало чем отличались от резцовых гравюр.

Младший современник Дюрера Генрих Альдегревер выполнил в технике резцовой гравюры серию «Свадебные танцоры» (1538). Альдегревер, обладая прекрасными навыками рисовальщика и мастера резца, добивается изящества в своих небольших листах. Гравер любуется танцорами и музыкантами, их богатым убранством. Соблюдая формальные приемы, Альдегревер ставит пластические возможности резцовой гравюры на службу декоративным целям.

В 1530-е годы происходит постепенное изменение стиля гравюры. Он мельчает и это проявляется не только в возникшем интересе к небольшому формату, но в появлении сухости, формального технического подхода к гравюре. Происходит спад того внутреннего накала, который был движущим началом в творчестве Альбрехта Дюрера.

В первой половине 16 века в Германии к гравюре обращались многие художники. Большинство из них не сумело подняться даже до уровня стиля, созданного «малыми мастерами». Их гравюры, копии, подражания заполняли рынки страны, но художественного интереса они не представляют.

На этом однообразном фоне выделяются гравюры художников дунайской школы. Это были прекрасные живописцы и рисовальщики, работавшие в разных городах, расположенных вдоль Дуная. Они создали свой собственный стиль в гравюре, впервые обратившись к самостоятельному пейзажу. Их искусство опиралось на национальные фольклорные традиции, на научные исследования 16 века.

Используя новую технику 16 века — офорт, Альбрехт Альтдорфер, крупнейший представитель этой школы, исполнил серию пейзажей. Гравюры Альтдорфера передают трепетное ощущение природы, в которой человек и архитектурные строения являются лишь стаффажем. Главное в его работах — это таинственный и сказочный мир природы, равнозначный по своей ценности человеку. Тонкая линия, круглящаяся мелкими кольцами, скользит по всему листу, очерчивая острые ветви елей и сосен, пушистую листву берез и тополей и тающие вдали силуэты гор. При этом художнику удается передать то радостное настроение, которое возникает у него при созерцании родной природы.

Произведения Альтдорфера, как и других художников дунайской школы, близки гравюрам «малых мастеров». Но его листы проникнуты нежной теплотой и добром, которые поднимают их над обыденностью и ставят в особое положение среди работ его современников.

Немецкая гравюра 15 и 16 веков прошла путь от самых первых, необычайно тонких в своем декоративном решении и робких по исполнению листов, до вершин искусства гравюры в творчестве Дюрера. Разнообразие немецкой гравюры не только в ее техническом богатстве, которое совершенствовало каждое новое поколение граверов, и в ее тематической широте, но и в тех высоких моральных, философских, общечеловеческих проблемах, которые по-своему решал каждый из этих мастеров. Именно благодаря постановке и решению самых актуальных проблем своего времени гравюра в Германии в 15 и 16 веках занимала ведущее место.

Автор статьи: Г.Кислых. *Очерки по истории и технике гравюры.* Художник Ю.А.Марков. Зав. редакцией Л.А.Шарафутдинова. Редакторы Е.Д.Федотова, Н.И.Рыбакова. Художественный редактор В.Г.Терещенко. Фотограф Н.А.Князев. Перевод на английский А.И.Ильф. Редактор английского текста А.И.Смелянский. Цветную корректуру выполнила М.Л.Виноградова. Технический редактор Л.П.Богатова. Корректор Л.И.Гордеева. Корректор английского текста О.А.Татищева.

German Engraving: 15th and 16th Centuries

In her article *German Engraving: 15th and 16th Centuries*, the author G.Kislykh dwells upon the role played by engraving, alongside with painting, in the works of German masters, thus determining the style of the Renaissance. The article tells the reader about the art of early German engravers of the 15th century who specialized in copperplate engraving, and also early woodcutters of the 15th century — the first book printers.

Special attention is payed to the art of Dürer and his disciples, the so-called "little masters" — the brothers Beham, G.Pencz, H.Aldegrever. The author also describes the work of the masters of the Danube School, particularly that of A.Altdorfer, one of its greatest representatives. Considerable part of the article is devoted to outstanding engravers of the 16th century — Hans Holbein the Younger and Lucas Cranach the Elder, and also to Hans Burgkmair the Elder — Dürer's contemporary.

